This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

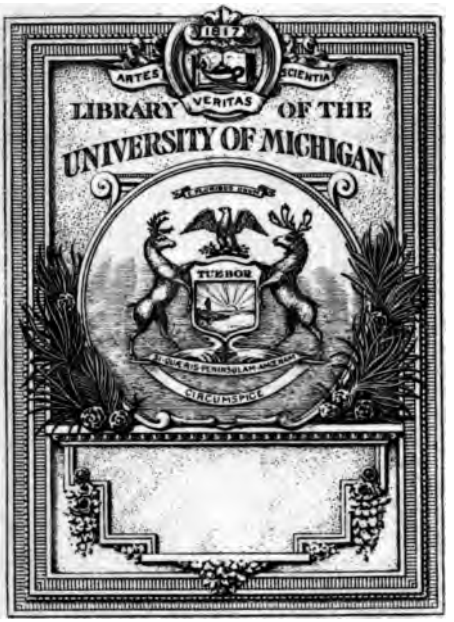
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

832
S3347
1883

B 971,912


ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

832
S3347
1883

Botho von Hülſen

und

ſeine Leute.

Eine Jubiläumskritik

über

das Berliner Hofſchauſpiel

von

Paul Schlenther,
Dr. phil.

Zweite Auflage.
(Mit einer Vorbemerkung.)

Berlin 1883.
Internationale Buchhandlung
(J. Gerſtmann).

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany

germ
niger
20246
42296

Vorbemerkung zur zweiten Auflage.

Abgesehen von der Berichtigung mehrerer Druckfehler erscheint diese Schrift in derselben Gestalt, in welcher sie vor zehn Tagen zum erstenmale veröffentlicht wurde. Zu Aenderungen des Wortlautes und des Sinnes habe ich weder formelle noch sachliche Gründe gefunden.

Man hat mir egoistische Motive untergeschoben und ich machte die Erfahrung, daß man mich meistens mit eigenem Maße zu messen suchte. Klatschsüchtige warfen mir Skandalsucht vor, und die Offiziösen der Generalintendantur brachten mich in eine verläumderische Beziehung zu anderen Bühneninstituten.

Mein Ziel steht etwas höher: irgendwo im Deutschen Reiche sollen sich zwei Dutzend Bretter zusammenfügen, auf denen die große Dichtung der Vergangenheit und die dramatische Production der Gegenwart in reinster und formvollendetster Gestaltung hervortrete; da zum Hofhalte des deutschen Kaisers ein Schauspielhaus gehört, so ist für mich jeder Zweifel über Ort und Lage dieser Bretter ausgeschlossen; das Ehrenrecht der Hauptstadt verlangt, daß die Berliner Hofbühne von keinem Theater Deutschlands künstlerisch erreicht oder gar übertroffen werde. Auf dieses Ziel wollte ich nicht mit allgemeinen Reden über das Ideale hinweisen, sondern

indem ich es wagte, durch Tatsachen und Personen die Wirklichkeit sprechen zu lassen, wie sie ist, wie sie sein müßte und wie sie nicht sein sollte. Den dramaturgischen Grundsätzen der gegenwärtigen Berliner Generalintendantur stellte ich meine Ansicht entgegen und fürchtete in maßgebenden Kreisen viel mehr auf Gleichgültigkeit, als auf persönliche Gereiztheit zu stoßen.

Je weniger man mich sachlich widerlegen konnte, desto häufiger warf man mir Mangel an Takt und Zartgefühl vor. Solche Rücksichten aber im Kampfe um die Sache der Kunst entgegen zu führen, ist Philistermoral, welche die Wahrheit an Stunde und Ort bindet und sie nur durch Hintertüren, nicht auch durch Ehrenpforten willkommen heißt.

Man hat viel von meiner unberühmten Jugendlichkeit gesprochen. Die Unberühmtheit erkenne ich an. Die Jugendlichkeit wird wol überschätzt. Allerdings liegt meine Studentenzeit nicht so fern, daß ich schon vergessen hätte, was uns das freie Burschenlied in die Seele sang:

Wer die Wahrheit kennet und sagt sie nicht,
Der ist fürwahr ein erbärmlicher Wicht.

Berlin, den 30. August 1883.

P. S.

Jede Form, auch die gefühlteſte hat etwas Unwahres, allein ſie iſt ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menſchen zum Feuerblick ſammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben iſt, wird's nicht erjagen; es iſt wie der geheimnisvolle Stein der Alchymiſten, Gefäß und Materie, Feuer und Kühlbad, ſo einfach, daß es vor allen Türen liegt, und ſo ein wunderbar Ding, daß juſt die Leute die es beſitzen, meiſt keinen Gebrauch davon machen können. Goethe.

Den nachfolgenden Betrachtungen gibt der gegenwärtige Zeitpunkt einen doppelten Anlaß. Zwei Ereigniſſe ſtehen bevor, von welchen das eine einen Rückblick in die Vergangenheit, das andre einen Ausblick in die Zukunft des Theaterlebens der Reichshauptſtadt wirft.

Anfangs September begeht der Generalintendant der Königlichen Schauſpiele, Herr von Hülſen, ſein fünfzigjähriges Dienſtjubiläum; er hat ſeinem Könige in Ehren gedient, 18 Jahre lang als Soldat, ſeit 1851 als Chef der Königlichen Bühnen, und er hat von ſeinem Standpunkte Recht, dieſe Jahre zuſammenzuzählen, da er auch als Bühnenchef niemals aufhörte, vor allem Soldat zu ſein.

Vier Wochen ſpäter beginnt das Deutſche Theater unter der Leitung von Adolf L'Arronge die Vorſtellungen, und mit dieſem Unternehmen tritt gegen die Königlichen Schauſpiele zum erſtenmale ein ernſthafter Nebenbuhler auf.

An kleineren Rivalen fehlte es schon früher nicht. Sowol das Residenztheater wie das Wallnertheater sah goldene Zeiten, aber dort war Repertoir und Künstlerpersonal klein und eng umgrenzt wie das zierliche Häuschen selbst, und hier war mit dem Verfalle der Berliner Posse der eigentliche Lebensnerv dieser volkstümlichen Bühne durchschnitten; tüchtige Lustspielkräfte welche man einige Jahre hindurch heranzog, konnten dem Berliner Sonntagspublikum seinen Helmerding so wenig, wie Moserſche Schwänke seinen Kalisch ersetzen; an eine Concurrenz mit Döring und der Frieb war vollends nicht zu denken.

Gefährlichere Feinde des Hoftheaters zogen, so sonderbar es klingt, von Zeit zu Zeit vor die Tore der Residenz, draußen auf die Vorstadtbühnen. Wenn Herr Barnay im Nationaltheater oder Herr Friedmann im Ostendtheater in klassischen Stücken auftrat, welche auf dem Repertoir des Schauspielhauses stehen, so reiste man wolgemut sogar in dreifacher Droschkentour dorthin, um inmitten provinzieller Unbedeutendheit des Ganzen den einen Stern leuchten zu sehen; ja, man konnte in der Hofloge sogar kunstsinnige Mitglieder des Königlichen Hauses entdecken, welche sich daheim nicht ganz behaglich zu fühlen schienen.

Vor denselben Toren der Stadt haben zu einer Zeit wo am Schillerplatz die Heroinennot groß war, auch Frau Ellmenreich und Fräulein Frank als engagementslose Gäste den jubelnden Beifall des Publikums geerntet. Niemandem fiel es ein, daß diese bewunderten Künstler eigentlich ins Centrum der Hauptstadt gehören und daß es für die vornehmste Bühne Deutschlands kein schmeichelhaftes Zeugnis ist, wenn ihrem Ganzen ein Einzelner die Spitze bieten kann. In Wien findet ein solcher Einzelner nur Gehör,

wenn er Salvini oder Rossi, Coquelin oder Booth heißt, wenn sich also eine fremde Nationalität mit der Bühnenkunst des Burgtheaters vergleichungshalber zu messen sucht. In Berlin dagegen lädt man die Kunst aus nächster Nähe zu Gast, heute aus Hamburg, morgen aus Dresden, und wenn sie vollends aus Meiningen kommt, so kann Schillers Wallenstein mit Hilfe der Pappenheimer ein vierwöchentliches Dasein fristen. Man rühmt die Gäste, aber anstatt sie festzuhalten, läßt man sie ziehen. Man hat ja selbst seinen Max und seine Thekla, und wenn man sie auch nicht sehen will, so hat man sie doch, und wenn man sie nicht hat, so findet sich von Zeit zu Zeit zum Schrecken der Recensenten immer noch ein minniger Held oder ein heldenhafter Vater, der den ehrgeizigen Drang spürt zum Hofschauspieler zu avanciren.

Selbst dem letzten Hintermann steht die Aussicht offen, durch Ausdauer und gute Führung allmählich ins erste Glied zu kommen, denn avanciren gehört zu den leitenden Grundsätzen des militärischen Generalintendanten. Es wird von unten nach oben aufgerückt. Einschub ist nicht erwünscht. Die Kapellmeister der Königlichen Oper steigen aus den Abgründen des Orchesters auf den Dirigentensitz, der Direktor des Königlichen Schauspieles ist ein Mann der früher als Geist von Hamlets Vater oder als schweigsamer Würdenträger durch sein Zwickauerorgan auffiel, der Nachlaß Dörings geht auf Herrn Oberländer über, und in Frieb-Blumauerschen Charakteren wird man dermaleinst Fräulein Stollberg oder Fräulein Bergmann würdigen können. Das ist es, was Herr von Hülsen zum „geregelten Dienstverhältnis“ rechnet, auf dessen Einführung in die königlichen Theater er so stolz ist und in welches sich seinem eigenen schriftlichen Zeugnisse nach alle neu hinzutretenden Elemente einzuleben haben. Wie

Herr von Hülsen selbst erzählt, hat er sein Amt einstmals mit „einer soldatischen Anrede“ übernommen, durch sein „straff soldatisches Wesen“ bei den Künstlern Anstoß erregt, die Proben „etwas soldatisch angefaßt“ und allenthalben als „ein stramm ins Zeug gehender, den alten Schlendrian beseitigen wollender jüngerer Mann“ Alte und Junge das Gruseln gelehrt.

So war sehr bald das geregelte Dienstverhältnis festgestellt, welches seit dreißig Jahren bis heute besteht, für die äußere Bühnenverwaltung und die moralische Disciplin der Schauspieler manches Gute eingebracht hat, aber der künstlerischen Bedeutung des Kunstinstituts zum wenigsten nichts nützen konnte, denn durch militärische Mannszucht bildet man keine schauspielerischen Naturen aus und durch Apellblasen läßt sich kein volles Drama auf den Platz rufen.

Selbst im Spiel des Krieges hilft scharfes Einhauen nichts ohne Einen welcher im Hintergrunde denkt und lenkt, bildet und baut. Blücher brauchte seinen Gneisenau. Herr von Hülsen versteht sich auf das scharfe Einhauen trefflich, und da er ein Mann von strenger Ehrenhaftigkeit, kameradschaftlicher Gesinnung und festem Charakter ist, so würde man seine vornehme Gestalt an der Spitze der Truppe und als Vermittler und Repräsentant bei Hofe mit Freuden begrüßen, wenn er zu der Erkenntnis gekommen wäre, daß ihm ein Stabschef fehlt, der im Innern des Bühnenkörpers wirtschaftet, mit hellem Kopfe über die Pappwände des theatralischen Kriegsschauplatzes hinaus in die Welt blickt und zwischen Kunst und Leben, zwischen Natur und Geist den ästhetischen Zusammenhang findet. Woher ein solcher Demiurgos kommt, gilt gleich; Schröder und Iffland waren Schauspieler, Laube war Journalist, und der geistige Mittel-

punkt des Meininger Hoftheater, dem man einen gewissen Stil nicht bestreiten wird, ist der Herzog selbst.

Freilich wird ein solcher Mann vornehmlich da zu finden sein, wo mit dem Theater sich die Litteratur vermählt. Ein guter Dramaturg braucht kein bester Dramatiker zu sein, aber er muß an und in sich selbst die Erfahrung gemacht haben, wie ein Bühnenwerk entsteht. Auch Herr von Hülsen hat in seiner Jugend Theaterstücke verfaßt: „Lieutenant und Teufel"; „Lieutenants Ziel"; „Mohr, Rekrut und Jesuit". In die Litteratur sind sie schwerlich gelangt, aber im Garderegiment wurden sie aufgeführt. Sie waren für Dilettanten bestimmt und von einem Dilettanten geschrieben. Trotzdem scheint ihnen dieser Dilettant seine Bestallung zum Bühnenchef zu verdanken, welche Friedrich Wilhelm IV. lachend unterzeichnet haben soll. Vielleicht ahnte der kunstsinnige Fürst, daß in diesem Aktenstücke ein Verhängnis lag; aber sein Kunstsinn ging anderen Gegenständen nach, das Theater bekümmerte ihn nicht. Vielleicht aber ahnte er, daß grade der Dilettantismus des neuen Intendanten der Kunst ins Fleisch schneiden werde, da der Dilettant naturgemäs die Neigung hat, sich selbst mit dem Künstler zu verwechseln. Weil Herr von Hülsen durch die Inscenirung seiner Gelegenheitsstücke den Beifall der Kameraden und der Töchter des Regimentes erwarb, fühlte er den Beruf in sich, auch ein wirkliches Theater eigenhändig zu leiten. Er duldete unter sich nur Schattenmänner ohne Autorität und Ingenium, die höchstens zu Regisseuren taugten, und ist in der Tat sein eigener Direktor, oft genug auch sein eigener Regisseur.

Seine dramaturgische Tätigkeit von Jahrzehnt zu Jahrzehnt zu verfolgen, bleibe der Theatergeschichte vorbehalten. Der historische Beobachter wird eine künstlerische Rückbewegung

stetig verfolgen. Für den Augenblick handelt es sich um das gegenwärtige Resultat dieser Rückbewegung, denn auch von einer dreißigjährigen Theaterleitung gilt das Bibelwort: An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!

Zwei Lebenskräfte bilden das Wesen eines jeglichen Theaters: Die Eine wohnt in der dramatischen Litteratur welche auf der Bühne zum Leben erweckt wird, die Andere in den schauspielerischen Persönlichkeiten, welche die Gestalten des Dichters zum Leben erwecken sollen. Diese beiden Kräfte verhalten sich wie Inhalt und Form. Die künstlerische Aufgabe des leitenden Oberhauptes ist daher eine doppelte: die rechten Dramen vorzuführen und in diesen Dramen die rechten Leute auf die rechten Plätze zu stellen, auf daß aus einer Summe vereinzelter Erscheinungen die Einheit eines harmonischen Kunstwerkes sich herausbilde und dasjenige entstehe, was die Sprache der Kunst mit dem vielumdeutelten Worte Stil bezeichnet.

Daß jede Nation auch auf der Bühne ihren eigenen Stil hat, ist den Berlinern erst kürzlich wieder lebendig ins Bewußtsein getreten, als Edwin Booth auf deutschen Brettern stand. Der Amerikaner hat uns in der Eigenart seiner Charakteristik oft ins Herz getroffen, jeden deutschen Schauspieler aber würde die Nachahmung dieser Eigenart künstlerisch zu Grunde richten. Jedoch auch innerhalb Deutschlands haben sich die verschiedenen Stile bekämpft. Jedermann kennt den Gegensatz der Hamburger und der Weimarer Schule; gegenwärtig haben sich diese altüberlieferten Richtungen stark durch einander gemischt, ohne daß ein stilvolles Drittes aus dieser Vermischung hervorgegangen wäre; rein wird der ideale Stil Weimars nirgends mehr, der realistische Stil Hamburgs höchstens noch im Wiener Burgtheater durch die

Schüler Laubes erhalten: Herr Sonnenthal ist ein Clavigo, aber kein Tell, Frau Wolter eine Orsina, aber keine Iphigenie.

Einzelne Theater haben es neuerdings versucht ihren eigenen Stil herauszubilden und, wo es gelang, waren sie nicht nur künstlerischer sondern auch materieller Erfolge gewis. An der urkräftigen Naturwahrheit des Volksschauspieles vom Münchener Gärtnerplatze hat sich ganz Berlin erquickt wie an einer Reise in die Hochalpen; und den Meiningern würden ihre Eichentüren und historisch treuen Trinkgeschirre nichts geholfen haben, wenn nicht über dem Ganzen ihrer Aufführungen ein einsichtsvoller Blick ruhte, der es in allen seinen Teilen ordnend und zusammenfügend beherrscht: das ist Stil.

So scharf und grob man auch gerade in Berlin den Gegensatz zwischen Burgtheater und Meiningen betont hat, so berühren sich doch diese Extreme eben den Berliner Umständen gegenüber im wichtigsten Punkte. Wenn man in Wien mehr durch Charakteristik, in Meiningen mehr durch Scenerie poetische Stimmung wecken und den specifischen Geist des einzelnen Dramas beschwören will, wenn man dort also durch die Hauptsache, hier durch Nebensachen zum Ganzen strebt, so ist doch dieses Streben zum Ganzen und das Bewustsein der Pflicht, jenem Geiste im Sinne des Dichters einen Körper zu geben, hier wie dort vorhanden.

Daß im Berliner Schauspielhause, welches das Publikum der Reichshauptstadt und der Kaiserresidenz zu sich einladet, das Bewustsein einer solchen künstlerischen Pflicht überhaupt fehlt, kann der Stand des Repertoirs und kann die Summe der dort verwendeten schauspielerischen Kräfte lehren.

Was für ein Bühnendrama der Stil ist, ist für den Schauspieler seine eigene persönliche Natur, aus deren ganzer Selbständigkeit die poetischen Charaktere zu fließen haben. Für den Dramaturgen ist es also geboten, schauspielerische Naturen so tief und so breit auszugraben, daß in ihrem Wesen die manigfaltigen Wandlungen der Charakteristik Raum finden, ohne daß die Natur selbst verloren geht: es handelt sich darum Talente zu Künstlern zu bilden. Unsere Kritik muß sich daher zunächst denjenigen Schauspielern zuwenden, welche Herr von Hülsen im Berliner Hoftheater gegenwärtig beschäftigt.

Bunte Gestalten umdrängen uns: eine krause Heerschar von gebildeten und ungebildeten Talenten, von geschulter und ungeschulter Talentlosigkeit; wenig echte Künstler inmitten von Dressur und unreifer Natur. Wer nicht *geboren* wurde zum Künstler oder, wie die Oesterreicher geschmacklos sagen, wer nicht talentirt ist, erweist sich als geziert, geschraubt, gekünstelt, wie die deklamirenden Schöngeister bei ästhetischen Thees und die woltätigen Bürgerstöchter auf dem Liebhabertheater; wer nicht *gebildet* ist zum Künstler, wird im Ausbruche einer brutalen Natur roh, überspannt, unkünstlerisch und, obwol sich ein solcher gern Naturalist nennt, auch unnatürlich, denn zur Natur führt erst die Kunst zurück, welche wahrer ist als die Wirklichkeit.

Das künstlerische Suchen nach der Naturwahrheit ist der Hauptgrundsatz der Hamburger Realisten gewesen, und im Berliner Schauspielhause kennt man eine Reihe von Schöpfungen der *Frau Frieb-Blumauer* welche uns jüngeren Zeitgenossen als lebendige Vorbilder jener Schule gelten dürfen. Da man jedoch diese Künstlerin niemals gewöhnt hat, ihre Stellung in einem dramatischen Gesammtbilde zu finden, so bleiben

ihre Gestalten mehr oder weniger Einzelporträts. Frau Frieb ist eine Schülerin Immermanns, aber durch die Richtung ihres Talentes war sie von vornherein vor gewissen rhetorisch-plastischen Neigungen ihres Meisters geschützt, der stark von Weimar abhing und seine romantischen Liebhabereien hatte. Das vorwiegend humoristische Genie der jugendlichen Minona blieb völlig frei von romantischer Ironie und wurzelt bis heute tief und weitverästet im wirklichen, hausbürgerlichen Leben. Als echte Humoristin weiß sie mächtig zu ergreifen, aber Pathetik im Sinne Weimars fehlt ihr und auf dem Kothurn ist für sie kein Raum. Im beschränkten Kreise der Komödie jedoch wirkt ihre Natur so reich und stark, daß diese unerschöpfliche Gestaltungskraft einer besondern Studie bedarf. Die Künstlerin wächst über den Rahmen unserer Betrachtung ebenso hinaus, wie über den Rahmen der Bühne, der sie seit 28 Jahren als die glücklichste, dauerhafteste und verdienstvollste Erwerbung des Herrn von von Hülsen angehört. Seitdem sie nach Dörings Tode in einen künstlerischen Witwenstand geraten ist, schreitet sie durch die übrigen Kunstgenossen mit dem majestätischen Gefühle: dies alles ist mir untertänig! Sie beherrscht den Schauplatz, so oft sie oben steht, mag sie groß oder klein sein sollen. Oft soll sie die Kleinste sein, immer ist sie die Größte; sie steht für sich allein, abgesondert von den Andern, die sich vor ihr beugen müssen, auch wo sie selbst sich beugen sollte. Daß Frau Frieb so spielen kann, ist die Schuld ihres Genies; daß sie so spielen darf, ist die Schuld ihrer Vorgesetzten welche den Effekt des Abends nicht auf die Harmonie des, Ganzen sondern auf die Kraft einer Einzelnen bauen. Nicht um ein Drama, sondern um Frau Frieb zu sehen besucht man das Schauspielhaus. Hoffentlich kann man sie noch so lange

mit Luſt ſehen, wie man ein Drama dort nur mit Leid ſehen kann. Wenn aber die hochbejahrte Frau eines Tages mit hundert liebgewordenen Geſtalten für immer Abſchied nimmt, ſo wird der Verluſt dieſer in jedem Sinne vereinzelten Künſtlererſcheinung nicht durch das vorausſichtliche Avancement der Frau Breitbach, auch nicht durch eine andere komiſche Alte erſetzt werden, ſondern nur durch ſtilvolle Herausbildung eines Zuſammenſpieles der Geſammtheit.

In ihren erſten Berliner Jahren teilte Frau Frieb den Ruhmeskranz mit einer andern Künſtlerin, welche ebenſo ausſchließlich in der Tragödie ſtand wie ſie in der Komödie, welche im ſchroffen Gegenſatze zu ihr von Weimar gelernt hatte und ein pathetiſches Genie war. Wir haben ſie nicht mehr gekannt, aber älteren Theatergängern ſchließt der Name der Crelinger einen Schatz von Erinnerungen auf; ihr folgten im heroiſchen Fache angeſehene Schauſpielerinnen, Frau Jachmann und Frau Erhartt. Seit dem Abſchiede der Letztern hat man lange umſonſt nach einem würdigen Erſatze ſich umgetan. Man gewann eine Schauſpielerin, um ſie bald darauf wegen eines Couliſſenzankes wieder fortzulaſſen. Sie hat ſich nachträglich als Gaſt der Meininger Gäſte in Berlin ſelbſt ſo ſchön bewährt, daß man erſt nach Jahren recht erkannte wie viel an ihr verloren ging. Für eine gewiſſe heroiſche Naivität, wie ſie beſonders der Kleiſtſchen Thusnelda eigen iſt, findet Niemand einen ſo wahren Ausdruck poetiſcher Empfindung wie Fräulein Haverland. Es iſt erfreulich, daß dieſe Künſtlerin durch das Deutſche Theater uns wiederkehrt. Im Schauſpielhauſe hat gegenwärtig Fräulein Schwartz Poſto gefaßt.

Sie iſt eine ſympathiſche Perſönlichkeit, welcher man im bürgerlichen Leben gern begegnet; kleidet ſie ſich aber in

heroiſches Coſtüm und vollends in antike Gewänder, ſo behält Erſcheinung und Weſen einen ſpießbürgerlichen Anſtrich: der Jungfrau von Orleans fehlt „der Geiſt der ſie ergreift“; Donna Diana iſt zu hausbacken, Iphigenie zu unhelleniſch modern, Maria Stuart zu reizlos, Adelheid Walldorf zu wenig Dämon, die Orſina zu phlegmatiſch; das Blut der Künſtlerin iſt zu ſchwer und nicht heiß genug. Wie anders muß Annas Leidenſchaft aufſchäumen und wirbelnd umſchlagen, wenn die Ueberredungskraft Richards des Dritten begreiflich werden ſoll! Ein warmer Gefühlston fehlt der Künſtlerin nicht, aber nach Sängerinnenart zittert er mehr als daß er ſpricht; die Zunge wird ſchwer, das volltönende Organ undeutlich, die Ziſchlaute bedrängen ſich. Fräulein Schwartz iſt eifrig um eine vornehme Einfachheit bemüht, ſie hat offenbar in guter Schule mit Verſtand gelernt. Im ſtummen Spiele leuchtet bisweilen eine ſchöne Seele durch, aber ſie kann Leid mehr fühlen als mitteilen, Luſt mehr genießen als geben. Oft drängt ſich ein ſtarker Impuls gewaltſam zurück nach Innen, als fürchte er draußen auf ein künſtleriſches Unglück zu ſtoßen. Aus Angſt zu viel zu geben wird gar nichts gegeben. Herr von Hülſen fühlt die Schwächen ſeiner erſten Tragödin. Er vermeidet es ſichtlich, Dramen die von ihr beherrſcht werden, vorzuführen, und hat manchen fetten Biſſen aus der Erharttſchen Hinterlaſſenſchaft ſeßhaftern Untertanen zugeteilt; aus dem Salon iſt Fräulein Schwartz faſt ganz vertrieben, nur den Einakter Am Clavier hat man ihr wie einen Beruhigungsbrocken zugeworfen, damit wenigſtens ihre wolgebildete Altſtimme zur Geltung komme. Wo es zu repräſentiren gilt, entbietet man die Machtgeſtalt des Fräulein Stollberg.

Diese Schauspielerin ist im Sommer 1882 auf fernere zehn Jahre, wie es in offiziösen Notizen hieß, gewonnen worden. Würde jetzt in der dramaturgischen Oberleitung ein Systemwechsel eintreten, so müste mit der Kunst des Fräulein Stollberg ebenso verfahren werden, wie Horaz es mit den Werken der Dichter vorschlägt: nonum prematur in annum! Fräulein Stollberg überragt an Körpergröße ihre stattlichsten männlichen Collegen, aber in dem großen Körper schläft ein Geist, der selbst für Rollen des äußern Anstands schwer zu erwecken ist. Fräulein Stollberg übertrifft fast alle ihre weiblichen Collegen an Beweglichkeit des Geberdenspieles, aber sie hetzt es unablässig von Extrem zu Extrem: die Blitze kommen aus heiterstem Himmel, und durch graueste Schneewolken bricht die Julisonne; wo sich, wie in einem Monologe des Leibarztes, Wehmut mit Herzensfreude im Ausdruck der Gesichtszüge mischen soll, geht es zu wie im April: „Wie glücklich er ist! (praller Sonnenglanz) und (Platzregen) moine (sic!) Träume? (praller Sonnenglanz) Dahin, dahin!“ Fräulein Stollberg scheint bei der ersten Begegnung geradeswegs aus den Eddaliedern oder den cheruskischen Bergen herzukommen. Wenn sie als Hippolyta ihr gelbes Teutonenhaar in langen Strähnen entrollt trägt, so denkt man nicht sowol an die menschlich und hellenisch gewordene Amazone, als vielmehr an Brunhild und Thusnelda; wenn sie aber die rauhe Stimme erhebt, welche über ihre eigenen Töne in steter Verwunderung zu schweben scheint, so merkt man, daß sie dorther gekommen ist, wohin die deutsche Zunge kaum noch klingt. Erstickt im Organ des Fräulein Schwartz zuweilen die seelische Empfindung den Klang, so poltert Fräulein Stollberg mit hohl pathetischen Gurgeltönen alle Empfindung zu Grunde. Trotz ihrer walkürischen Gestalt und ihrer

unmütterlichen Gefühlsart vertritt Fräulein Stollberg das Fach der Heldenmütter. Wer Hamlets Mutter von ihr kennt, hat o Jammer! die schlotterichte Königin gesehen; es lastet ein physisches Unbehagen auf ihr, das sich dem Zuschauer mitteilt. Die Großmütter im weißen Haar und schwarzen Matronenkleide, z. B. eine Birch-Pfeiffersche Herzogin gibt sie so espenlaubartig gebrechlich, wie wir es nur im Mummenschanze der schelmischen Papagena gesehen haben; Fräulein Stollberg ist dann eine unehrerbietige Travestie auf das Greisenalter vornehmer Frauen.

Dieser Schauspielerin vertraut man die kluge seelenvolle Sittah, die geistreiche Terzky, die gedankenvolle Margarete von Parma und fast die ganze Serie der sogenannten Serieusen an. Auch im Burgtheater und anderwärts fehlt eine heroische Mutter. Die Damen vom Theater wollen nicht alt werden. Es muß recht schwer sein, Anmut mit Würde zu tauschen. Sogar Frau Seebach, welche nun endlich diesen Tausch vornimmt, hat viel zu lange das Flügelkleid Jane Ayres und die blonden Zöpfe Gretchens getragen. Warum zieht man sie jetzt nicht nach Berlin?

Freilich, man hat noch Fräulein Bergmann, welche Elisabeth von Berlichingen, das Abbild der Frau Rat, darstellen muß, und Frau Breitbach, welche man als Herzogin von Friedland erschauen kann. Beide gehören zum eisernen Bestande des Schauspielhauses und sind im Laufe der Jahrzehnte, von naiven und sentimentalen Liebhaberinnenregungen allmählich sich befreiend, im kleinbürgerlichen Haus- und Herddepartement glücklich geworden, Fräulein Bergmann mehr für den Herd, Frau Breitbach mehr für das Haus passend. Humor fehlt Beiden, aber während Fräulein Bergmann bescheiden darauf verzichtet, zwingt Frau Breitbach ihn gewalttätig herbei. Fräulein

Bergmann wird niemals vermißt, aber stört selten; sie bleibt auf dem Nullpunkte. Frau Breitbach dagegen hat Ehrgeiz. Sie scheint gebildet und kunstverständig zu sein. Man merkt ihr fleißiges Bemühen Charaktere zu schaffen und ihre Vorliebe für Nüancen. Eine Charakterstudie wie die schlaue Simulantin in Hedbergs Strohhalm war trefflich angelegt und geplant, trotzdem trat die Figur hölzern und pedantisch ans Licht, denn es fehlt der Darstellerin an Mitteln zu ihren Zwecken. Die Stimme ist schrill und blechern, der Gestalt mangelt äußere und innere Bedeutung, das Geberdenspiel neigt zur stereotypen Grimasse. Es zeugt nicht für den großstädtischen Geschmack des Publikums, wenn es das widerliche Zerrbild der Irmgard in den zärtlichen Verwandten immer von Neuem belacht. In demselben Lustspiele neigt auch Frau Frieb-Blumauer von Jahr zu Jahr mehr zur Uebertreibung. Aber diese unvergleichliche Künstlerin verliert selbst da wo sie am stärksten aufträgt, als Madame Michaud in der Büste und als Gouvernante im Bibliothekar nicht ganz ihre angeborene Grazie.

Wer Chambres garnis vermietet oder Mittags die Suppe auf den Tisch trägt, kann der Grazie wol entbehren. Wer aber wie Frau Breitbach die Claudia Galotti nicht anders als die Musikus Millerin spielt, wer wie Fräulein Bergmann das espritvolle Zöfchen Dorine im Tartüffe als lärmenden rotarmigen Küchendragoner dargestellt hat, gehört in die Provinzen. In Dessau oder Neustrelitz könnte Fräulein Stollberg eine Wolter, Fräulein Bergmann eine Niemann-Raabe und Frau Breitbach eine Frieb-Blumauer bedeuten. Berlin aber soll ja wol Weltstadt geworden sein. —

Großstädtisch bis ans Herz hinan, eine aristokratische Natur, ein Weltkind, ist unsere Salondame Frau Kahle-Keßler.

Geist, Laune und Geschmack sind dieser Schauspielerin angeboren, und wo sie Laune und Geist entfalten darf, ist die natürliche Leichtigkeit ihres Gesprächstones und die graziöse Sicherheit ihrer Bewegungen schwer zu übertreffen. Sie ist die vollkommene Darstellerin jener vornehm degagirten, oberflächlich geistreichen jungen Witwe, welche in den neuesten Großstadtsschauspielen bald als leichtherzige Intrigantin bald als humoristisch satirischer Contrast zur biedern Heldin eine typische Rolle spielt. Frau Kahle kann schmollen und necken und lachen und anmutig plaudern. Nichts geistreicher als die Weise, in welcher sie in Lindaus Verschämter Arbeit dem liebenswürdigen Minister die Märchen von Paulus Gerhardt aufbindet. Daß sie gelegentlich auch ergreifen kann, bewies sie als Lindaus Magdalena in der großen Bekenntnisscene. Aber ihr Herz hält mit dem Geiste nicht gleichen Schritt in der Darstellung. Ihr Humor hat mehr Laune und Witz als Empfindung und Innerlichkeit. Darum ist sie in aller ihrer Munterkeit keine Minna von Barnhelm und keine Adelheid Runeck. Ihr fehlt jene tiefe Verschmelzung von Witz und Gemüt, durch welche Helene Hartmann in Wien den Humor der Freytagschen Frauengestalt zu einer unvergeßlich poetischen Darstellung bringt. Frau Kahle ist mehr nach Lindau als nach Lessing, mehr nach Lubliner als nach Freytag geartet. Beim Moment, wo in einem leichten Herzen das Gefühl durchbricht, versagt sie. Viel sicherer und tiefer kann sie den Herzenston da treffen, wo Witz und Laune dem Charakter ganz fehlen. Dann wird sie von ihrem eigenen Elemente nicht gestört, und auf sich selbst gestellt kann ihre Routine ersetzen, was ihrem Talente mangelt. Die resignirende ernste Schwester in Wildenbruchs Opfer um Opfer machte sie glaubhaft und wer Frau Wolter nicht kennt, durfte auch

mit Frau Kahles lachender Witwe in Une qui rit, une qui pleure zufrieden sein, jedenfalls zufriedener als mit der Weinenden des Fräulein Stollberg. Ob Frau Kahle die Weinende die heimlich lacht, besser geben würde als die Lachende die heimlich weint, ist zu bezweifeln, da sie nicht wie ihre Wiener Fachcollegin Frau Gabillon im Spiele zu heucheln versteht. Sie legt die Charaktere zu oberflächlich an, um complicirten Charakteren auf den Grund zu kommen. Frau Kahle steht vor einem Fachwechsel, zu dem sie sich nur schwer entschließen kann. Noch in einer Novität der letzten Saison hat sie ein junges verliebtes Mädchen übernommen, und in der Reprise von Viel Lärmen um Nichts hat man ihr die Beatrice gelassen, nun kann zwar Frau Kahle Verse natürlich sprechen, aber für die Komik Shakespeares ist sie zu salonmäßig modern und für ein junges Frauenzimmer das ihr Herz erst entdecken soll, zu reif und überlegen. Beatrice ist eine bezähmte Widerspenstige; Frau Kahle stellt den Charakter dar, als wäre die Widerspenstigkeit nur Scherz und gab Beatrice von Anfang an so wie sie zuletzt ist; sie hat keine Charakterentwickelung.

Die kluge Schauspielerin sollte klug genug sein, mit den Jahren nicht bergab, sondern bergauf zu steigen. Frau Frieb-Blumauer ist ihr auch darin voran. Diese hat schon längst einen ganzen Rollenkreis freigegeben und als vor zwei Wintern Frau Mallinger, bekanntlich auch eine Schauspielerin, daran dachte zum Drama überzugehen, soll Herr von Hülsen ihr dieses zwischen Jung und Alt balancirende Fach angeboten haben. Frau Mallinger aber wuste noch in ihrer Berliner Abschiedsvorstellung die volle Poesie der ersten Mädchenliebe in ihrer Julia auszuströmen, während Frau Kahle, als ich vor sechs Jahren von ihr das Kätchen

von Frankreich Heinrichs des Fünften sah, mir lange als eine unerquickliche Schauspielerin im Gedächtnis blieb.

Jetzt schiebt man in jenes Balancefach, so gut oder schlecht es gehen will, Fräulein Mariot ein, welche auch sonst noch für Lücken zu büßen hat. Zuweilen hat man diese Schauspielerin auch in das erste Glied gestellt: als Oberon im Sommernachtstraum und als Fräulein Commerzienrat — Geschäftscomptoir und Elfenhain, Shakespeare und Michael Klapp! Wie vielseitig und bedeutend müßte eine Künstlerin sein, welche hier einen Charakter und dort ein Märchen schaffen könnte. Dem Fräulein Mariot fehlt das Erste und Nötigste, ohne welches eine Schauspielerin auf der Bühne unmöglich ist. Sie kann nicht sprechen. Sie gehört zu den vier Damen der königlichen preußischen Hofbühne, welche einen prononcirten Dialekt der cis- und transleithanischen Monarchie reden: Fräulein Barkany spricht ungarisch, Fräulein Stollberg galizisch, Fräulein Conrad wienerisch und Fräulein Mariot böhmisch. Die Vierte aber kann selbst in ihrer heimatlichen Mundart nicht rein und menschlich articuliren. Sie spricht, als habe sie einen heißen Bissen im Munde. Aber sie hat eine angenehme und stattliche Bühnenerscheinung und wäre, wenn sie sich bilden wollte, zur Repräsentantin verwendbar.

Wir kommen zum eigentlichen Lebenselemente jeglichen Theaters. Geschmacklos aber den Kernpunkt treffend spricht der Bühnenjargon von Liebhaber und Liebhaberin.

Obwol von Manchem heutzutage bestritten wird, daß die dramatische Kunst zur Poesie gehört, so wird doch nicht bezweifelt, daß Poesie zur dramatischen Kunst gehört. Aller Poesie Urmotiv ist die Liebe zwischen Jüngling und Mädchen. Hier fließt der dichterischen Empfindung und Phantasie ein Quell der nicht versiegt. Als Romeo und Julie einander

zuerst begegnen, bleiben sie gebannt im gegenseitigen Anschauen stehen. Der erste Moment entscheidet; kein Wort des Dichters deutet ihn an, es findet sich nicht einmal eine Bühnenanweisung; aber man kann die verlangende Sehnsucht des nächtlichen Stelldichein, den Abschied nach der Brautnacht selbst nur verstehen, wenn man schon in jenem stummen Augenblicke das Spätere kommen sah. Im Augenblicke selbst, im Blicke der zum ersten Male aufeinander gehefteten Augen, noch bevor der erste Kuß getauscht wird, ist es entschieden daß hier der rechte Romeo bei der rechten Julia stand. Was alles muß auf den Gestalten dieser Beiden geschrieben stehen, damit wie Julia sagt, „Sehen Neigung zeugt"! Im verklärenden Lampenlicht der Bühne, in den reinen Flammen der Liebespoesie muß die holde Lüge, daß es ein Schönheitsideal gibt, zur sichtbaren Wahrheit werden. Dieses Schönheitsideal woran grämliche Menschenkenner zweifeln, wodurch Liebe zum Höchsten und zum Tiefsten, Kätchen ins Grafenschloß und Gretchen in den Kerker kommt, ist nichts anders als der Glaube, daß im schönsten Körper die schönste Seele wohne. Das hübsche Lärvchen allein tut es nicht. Egmont steigt nicht zu jedem netten Klärchen ins Volk hinab, und nicht mit jeder niedlichen Luise trinkt ein Präsidentensohn den Tod.

Ist auf der Bühne ein solches Schönheitsideal zu verwirklichen? Als vor nun einem Jahrhundert ganz Deutschland am Grabe der siebzehnjährigen Charlotte Ackermann stand, mochte über das Loos des Schönen auf der Erde geklagt worden sein.

Heute fällt unseren ersten Liebhaberinnen die Juliaprobe schwer. Nicht selten ist der schöne Körper, seltener die schöne Seele da. Aber wo ist das Ganze? Im Berliner Schauspielhause?

Denn Erste muſt' ich immer ſein! hat Fräulein Barkany einmal gedichtet oder dichten laſſen. Im Berliner Schauſpiele muß ſie drei andere „Erſte" neben ſich dulden.

Während Fräulein Barkany ganz im ſentimentalen Fache ſteht, ſteht Fräulein Abich ganz im naiven; Fräulein Meyer und Fräulein Conrad aber halten die Wage: jene gegen ihre Natur gewaltſam in die Sentimentalität hinübergedrängt, dieſe gleichfalls mit einer energiſchen Neigung zum Naiven. Als fünftes Rädchen an dieſem ziervollen Gefährte läuft ſeit jüngſtem eine Schauſpielerin mit, von welcher ſich noch nichts ſagen läßt als daß ſie die Tochter Bodenſtedts iſt.

Fräulein Abich und Fräulein Barkany ſind äußere Gegenſätze, welche ſich innerlich berühren: jene blond und blauäugig, dieſe tiefdunkel und ſchwarzäugig, beide ſchlank und für die Bühne vorteilhaft gewachſen; Fräulein Barkany gilt als Schönheit, Fräulein Abich als Anmut: dieſe im nordiſchen Phlegma ſchwelgend, jene von einem ſtark papricirten Orientalenblute haſtig beunruhigt; Fräulein Barkany iſt das vollblütigere Bühnentalent, Fräulein Abich die artiger dreſſirte Dilettantin; in Fräulein Abichs dünnem Fiſtelſtimmchen lebt nur einer, aber ein reiner Ton, das klangvolle Organ des Fräulein Barkany hat weiche ſchwellende Töne, aber ſie ſchwimmen in einem einförmig ſentimentalen Nebel und ſind ſtark dialektiſch gefärbt; Fräulein Abich ſpricht Verſe wie Proſa und Fräulein Barkany, obwol ſie bei Maurice zur Schule ging, Proſa wie Verſe. Muß aber, was meiſtens geſchieht, Fräulein Barkany Verſe und Fräulein Abich Proſa ſprechen, ſo beginnt jene gedankenlos zu pathetiſiren, dieſe gedankenlos zu plappern, jene ohne Empfindung ſentimental, dieſe ohne Natürlichkeit naiv zu werden. Beide ſtellen ſich in möglichſt prunkhafter Toilette auf die Bühne, wie Gott

und die Schneiderin sie geschaffen hat, und lassen die Schneiderin und den Dichter für das Weitere sorgen. Mit den ihrer Darstellung anvertrauten Mädchencharakteren verfahren Beide je nach Temperament verschieden. Fräulein Abichs schläfrige Blondheit bleibt hinter der Rolle zurück, Fräulein Barkanys südliches Ungestüm schießt über das Ziel hinaus.

Was das Repertoir betrifft, so ist Fräulein Abich vorläufig besser daran. Ein Fünkchen Humor das zuweilen die Mundwinkel schief zieht, vermag ihrer Naivetät einen harmlosen Reiz zu geben, und in neueren Großstadtsschauspielen grassirt ein gut gekleidetes und schlecht erzogenes Bankiersfräulein, welches von den Mitspielern bei allen Gelegenheiten für reizend, allerliebst und entzückend, für einen kleinen Schalk und Schelm ausgepriesen wird, im übrigen alberne Fragen zu stellen, dummdreiste Ansichten zu äußern und schließlich Jemanden glücklich zu machen hat. Weil diesen Modepüppchen Verstand und Empfindung in der Regel vom Autor vorenthalten ist, so braucht auch Fräulein Abich nichts davon hineinzulegen. Modepüppchen aber kommen aus der Mode, und da Fräulein Abich dem Schauspielhause auf Leben und Tod, so zu sagen als der klassische Backfisch sich verschrieben hat, so wird sie jene Art großstädtischer Theaternaivetät hoffentlich überleben. Was dann? Jetzt figurirt sie noch in einer Anzahl von wirklichen Mädchencharakteren. Wenn man aber an leitender Stelle einsehen wird, daß die natürliche Wildheit des übermütigen Backfisches anders als die frühen Ahnungen der erwachenden Liebe verkörpert werden müssen, daß Lessings Franziska nicht identisch ist mit Goethes Hausmütterchen Marianne, und daß es ein Unterschied ist ob in Wilbrandts Jugendliebe der kleinen trotzköpfigen Träumerin die verfrühte Lebensweisheit über den Haufen stürzt oder ob in Wilbrandts anderm Ein-

akter dem stolz und schamhaft verschlossenen Mädchenherzen das Unerreichbare plötzlich erreichbar ist . . . . wenn man an leitender Stelle einsehen wird, daß auch die naivste Schauspielerin künstlerischen Verstand und poetische Empfindung braucht, so wird Fräulein Abich werden, was sie ist: eine ansehnliche Ersatzreservistin.

Für Fräulein Barkany haben die Hausdichter nicht in gleicher Weise gesorgt. Lubliner ist darum bemüht gewesen, aber nur Gensichen ist es einmal in der Märchentante gelungen: die schöne, herzenskalte, das Ideale verspottende, praktisch rechnende, auf Bällen die Begeisterung des Herrn L. P. herausfordernde Verlegerstochter und nachherige Millionenbraut mit den „wunderbar entzückenden" Augen ist die einzige Rolle welche Fräulein Barkany natürlich und glaubhaft macht. Wer sie hier zum ersten Male sieht, muß sie für eine große Künstlerin halten. Wer sie aber als Recha oder Luise Millerin, Valentine oder Eboli, wer sie vollends als „kluge" Else in Wilbrandts Maler sah, erblickt hinter ihrer eintönigen Sentimentalität und ihrem theatralischen Pathos jene Gensichensche Schöne, welche das Publikum des Schauspielhauses für einen Massenpietsch zu halten scheint. Und das Publikum? Im Sommernachtstraum behauptet Fräulein Meyer von Fräulein Barkany, sie habe „Augen deren Strahl entzückt". Ueber diesen großen schwarzen Augen vergißt das Publikum Stück und Rolle. Und der Künstlerin ergeht es ebenso. Wo das Licht ihrer Darstellung erbleicht, läßt sie die Augen strahlen. Und wie man im nächtlichen Dunkel oft nur zwei Leuchtkäferchen sieht, so sieht man auf der Bühne oft nur diese Augen.

Des Leibes Licht ist das Auge! heißt es in der Bergpredigt. Beim Schauspieler, dessen Leib in allen seinen Fasern von einer

Seele durchleuchtet sein muß, darf dieses Licht des Leibes nirgends anders als von der Seele selbst ausstrahlen. Denn nur aus der Seele kommt, was ein Darsteller vor allem braucht: Empfindung, Humor und Leidenschaft. Erst wo alles drei zusammen wirkt, ist Geniales zu erhoffen. Unter den bisher in Betracht gekommenen Künstlerinnen besitzt Frau Frieb alles drei, Frau Kahle Humor, etwas Leidenschaft und wenig Empfindung, Fräulein Abich wenig Humor, gar keine Leidenschaft und gar keine Empfindung, Fräulein Barkany Leidenschaft, keine Empfindung und nicht den mindesten Humor.

Leider sind die drei Gaben des Glückes auch in der holdesten Erscheinung, welche gegenwärtig der Hofbühne zugehört, nicht so stark vertreten, daß sie eine erste Kraft in ihr wecken könnten.

Eine Dosis Empfindung, eine Dosis Leidenschaft und, was jahrelang nicht entdeckt wurde, eine Dosis Humor besitzt auch Fräulein Meyer; sobald aber die schöne Schauspielerin tragisch werden soll, zerfließen und verdampfen diese Eigenschaften im blauen Dunste einer uferlosen Holdseligkeit. Statt der Leidenschaft giebt Julia ein bedächtiges Schmollen, statt der Empfindung gibt Hero ein sentimentales Schmachten, und der Humor, den Gretchen und Klärchen gar wol brauchen könnten, verduftet völlig. Diese Art, Desdemona nicht anders als Julia, Ophelia nicht anders als Margarete zu behandeln, ist von einer ehemaligen Collegin des Fräulein Meyer sehr treffend bezeichnet worden: Vergißmeinnicht in Milch!

Ganz sicherlich langweilt sich das Publikum dabei, aber es hält Fräulein Meyer für die tragische Liebhaberin nach der Norm und schiebt alle Schuld den Trauerspielen zu, welche von Rechts- und Gotteswegen immer ein bischen langweilig

seien. Daß dem stets liebenswürdigen Lieblinge das rechte Verständnis für Tragik fehlt, wird im schmeichlerischen Schmelze ihres sanften Vortrages uud bei der zarten Jungfräulichkeit ihres Auftretens vergessen. Vor dieser Blume braucht man nicht zu beten, daß Gott sie erhalte so rein und schön und hold. Fräulein Meyer gleicht jenen Frauen beim Homer, welche nicht älter werden, ob auch der Krieg um Ilion zwanzig Jahre währte. Das Schauspielhaus könnte auf diesen dauerhaften Besitz stolz sein, wenn es ihn immer richtig verwendete. Fräulein Meyer sollte beispielsweise, so seltsam es klingt, im Götz statt der sanften Maria den prächtigen Troßbuben Georg spielen, den ein unschönes Dienstmädchen nicht versorgen kann, denn Fräulein Meyers Maria ist ein dummes Schäfchen, ihr Georg würde frisch und froh sein, wie der Gips knetende stimmbrüchige Risotto — und doch wieder anders; denn in kräftigen humoristischen Charakteren, die auf einer gemütvollen Basis liegen, kennt Fräulein Meyer Nüancen und Variationen und, was man ihr nie zugetraut hätte, Charakteristik überhaupt. Man hat sie gänzlich verkannt, da man sie auf den Kothurn stellte. Nichts entzückenderes als ihre Alice im Leibarzt, Nichts matteres als ihre Emilia Galotti! So oft man sie im Trauerspiele sieht, wünscht man eine Andere herbei; so oft man allerdings Fräulein Barkany sieht, wünscht man Fräulein Meyer herbei.

Es fügte sich, daß Fräulein Meyer an ihrem richtigen Platze viel leichter als an ihrem falschen zu ersetzen ist. Denn vor drei Jahren hat man irgendwo in Mähren eine Schauspielerin gefunden welche zwar dem Aeußern nach hinter Fräulein Meyer beträchtlich zurücksteht, aber bei dem unschätzbaren Vorzuge blühender Jugend eine ungewöhnliche Vereinigung von Humor, Gefühl und Leidenschaft in sich trägt. Eine leicht

bewegliche aber kleine und volle Gestalt, ein stumpf geschnittenes, von weitem schwer festzuhaltendes Profil, ein seelenvolles Stimmchen, das aber seine Vernehmlichkeit nur durch eigentümlich dunkele Dialektfärbung erreicht — diese und andere Unzulänglichkeiten zogen dem Wirkungskreise des Fräulein Conrad von vornherein bestimmte Grenzen, die das ganze Gebiet der hohen Tragödie ausschließen. Schiller hat für diese Künstlerin nichts, Goethe nur die Geschwister gedichtet. Statt der Juliaprobe wird sie als äußerstes Wagnis die Gretchenprobe zu machen haben und zunächst wol an der Darstellung des Schuldgefühls und der Reue scheitern. Ob sie den scharfen, satirisch durchgeistigten Witz Molières in seinen Servanten verstünde, könnte am besten Lessings Franziska lehren, welche ihr schon deshalb zukommt, weil die geistlose Flachheit der gegenwärtigen Darstellung auf die Dauer beschämend ist.

Solche Versuche sind mit Fräulein Conrad nicht angestellt worden. Man führte sie in jene idyllische Sentimentalität hinein, welche sich seit Ifflands Margarete und Kotzebues Gurli auf deutschen Bühnen für Naivetät ausbietet, durch die Lorles und Fanchons zu starken Theatereffekten geführt ist und den Triumph ihrer abgeschmackten Afterpoesie in einem Einakter Wolfgang Müllers feierte: Sie hat ihr Herz entdeckt.

Aus diesem Abgrunde ist Fräulein Conrad mit der unangetasteten Frische der wahren und persönlichen Natur hervorgegangen, und man sollte ihr endlich diejenige Rolle geben, welche die volle Poesie ihres Wesens entfalten könnte und zugleich der falschen Dorf- und Residenznaivetät als lieblichstes Muster einer echten Naiven gegenübersteht. Wie Fräulein Haverland für Kleists Thuschen, so ist Fräulein

Conrad für Kleists Kätchen geboren. Wie Kleists Kätchen so hat auch Fräulein Conrad im Theater an der Wien debütirt. Sie ist ein vollblütiges Kind der spielfrohen Donaustadt und hat eine derbe Lust zu fabuliren daher gebracht. Die Zauberschwänke Raimunds sind ihr wesensverwandte Landsleute, und gäbe es in Wien eine Volksbühne mit künstlerischen Grundsätzen, so könnten sich Raimund und Anzengruber keine intimere Interpretin wünschen als diese preußische Hofschauspielerin, denn ihre Poesie webt im volkstümlichen Realismus, ihr Humor in phantastischer Volkstümlichkeit. Phantastik und Realismus wird eins in ihr, wie in gewissen Mädchengestalten Gottfried Kellers, welche sich durch nichts über den hübschen Durchschnitt zu erheben scheinen, bis plötzlich irgend ein sonderbarer Vorfall eintritt, der alles an ihnen eigentümlich und noch nie dagewesen macht, und entweder eine Sylfe oder ein Kobold hervorspringt.

Halb als Kobold halb als Sylfe hat auch Fräulein Conrad in Berlin ihr Glück gemacht. Den sonderbaren Vorfall gab die Reprise des Sommernachtstraumes. Fräulein Conrads Puck kommt aus dem Leben; würde der Elf existiren so müste er so existiren. Die Schauspielerin hat zwar nicht die Juliaprobe, aber die Shakespeareprobe bestanden, und wer den steilen Berg vom Wiedener Volkstheater zur Hofbühne am Gensdarmenmarkte auf selbstgebahntem Pfade und ehrlich erstiegen ist, muß mit ästhetischer Notwendigkeit, von Raimund ausgehend, bei der gemütvollen Derbheit und draftischen Grazie des Shakespearischen Humores eintreffen. Puck zaubert das widerspenstige Kätchen und Beatrice und manches Andere hierbei.

Fräulein Conrads energisches Kunststreben und die Zielosigkeit ihrer Berater hat sie auch in den modernen Salon

geführt. Man ist pedantisch genug, das urwüchsige Volkskind vom Prater in eine höhere Tochter des Tiergartenviertels zu verwandeln, als ob nicht Fräulein Abich vorhanden wäre. Man gebe der jungen Künstlerin, die leider seit drei Jahren nur wenig vorgeschritten ist, Charaktere, nicht Püppchen; an jenen wird sie ihre innere Natur herausbilden, durch diese wird sie in eine aufdringliche und unechte Manier verfallen, welche sich schon jetzt mit beängstigender Geschäftigkeit für Routine ausgiebt. Bühnenschliff ist schön, aber er schleife nicht die Eigenart ab. Fräulein Conrad steht jetzt auf dem Punkte wo sich Naturell und Streben nach Routine erbittert und nicht ohne künstlerische Gefahr bekämpfen. Daher kommt es, daß auch ihren anmutigsten und frischesten Darstellungen eine etwas unruhige Absichtlichkeit beiherläuft, wie ein bellendes Hündchen, dem man Kusch dich! zuruft: man will dem hübschen Tier nicht wehe tun, aber es macht zu viel Lärm.

Wir können also, wenn wir die Damen vom Schauspiele vergleichen, die Wahrnehmung machen, daß das Talent desto stärker auftritt, je weiter es seine Kreise nach der komischen Seite hin ziehen kann, daß es desto ärmer wird, je mehr es in der Tragödie Verwertung sucht: dort Frau Frieb, Fräulein Conrad, Frau Kahle, Fräulein Meyer, hier Fräulein Schwartz, Fräulein Barkany, Fräulein Stollberg und abermals Fräulein Meyer.

Zu einem ähnlichen Resultate führt uns die Betrachtung der männlichen Bildergallerie. Wie es an einer Darstellerin klassischer Liebespoesie fehlt, so fehlt es auch an ihrem Partner.

Seit Jahren schon, da man das heißspornige Talent des Herrn Urban nicht glaubte bändigen zu können, wird ein jugendlicher Liebhaber gesucht. Aus allen Winkeln kriechen

Ferdinands und Don Carlosse hervor, die ihrer provinziellen Verborgenheit zu ihrem Heil nie würden entrissen sein, wenn es irgend wem eingefallen wäre, sie an Ort und Stelle zu prüfen, ehe man sie auf der Hofbühne blosstellte. Diese kläglichen Anstrengungen unfähiger Mimlein kommen Niemandem gelegener als Herrn Ludwig, welcher seinen Stern mit Vorliebe bei Nacht leuchten läßt. Ja fürwahr! In Danzig und Riga, in Schrimm und in Schroda haben sie unvergleichlich elendere Romeos und Ferdinands als in Berlin! Wie glücklich sind wir in Berlin, Herrn Ludwig zu haben, der das ganze Register liebender Leidenshelden herunterspielt von Karl Moor zu Mortimer, vom Knappen Franz zu Egmont, von Dunois zu Max, von Romeo zu Tasso, von Posa zu Ferdinand. Und wo irgend eine historische oder mythische Größe von modernen Autoren bemüht wird, so ladet auch sie Herr Ludwig auf seine Schultern: Orest ist Siegfried, und Siegfried ist Alexander und Alexander ist Harold. Alle zusammen aber sind — Hamlet. Hamlet, wie ihn Herr Ludwig in seines Geistes Auge erblickt: ein nervöser Phlegmatiker welcher auch zum Leiden zu träge ist. Jenes Etwas im Staate Dänemark scheint der Dänenprinz selber zu sein. Er haucht wo Andre sprechen, holt Atem wo Andre in Erregung beben, ärgert sich wo Andre wüten oder weinen. Hans der Träumer ist ewig seiner Sache fremd. Diese Sache, seine Rolle, steckt nicht in ihm, sondern er stellt sie vor sich hin wie einen kleinen unartigen Jungen, welchen die Mutter halb lächelnd halb zürnend bei Seite führt, um ihn möglichst unbemerkt von den anwesenden Onkels und Tanten ein Bischen abzukanzeln; da werden Scheltworte und Drohungen zu tonlosen Stoßlauten abgedämpft, Backpfeifen symbolisch angedeutet, und wenn der Bengel heult, so wird

das Schnupftuch ins Maul gestopft oder Naschwerk geboten. Herrn Ludwigs Stil besteht mimisch wie rhetorisch in einem zagen Zerlegen und Berechnen aller Empfindung. Mortimers enthusiastische Schilderung von Rom lispelt er vor sich hin, als memorire er den Passus. Er sticht mit Nadeln wo er Dolche reden oder brauchen sollte.

Diese Spielart mag für den Hamletcharakter ein gewisses Recht haben, und der Schauspieler kann grade in dieser Rolle nichts besseres thun, als in der eigenen Natur sein Stück Hamlet hervorzusuchen. Da nun der Dänenprinz weder von Phlegma noch von Nervosität frei ist, so konnte Herr Ludwig eben hier auf einen gewissen Erfolg rechnen, denn ein unheimliches Gemisch von Nervosität und Phlegma ist unserer Generation nicht fremd. Manche schätzen darum Herrn Ludwig höher als etwa Booth, den ironisch milden Melancholiker mit den tiefsinnigen Träumeraugen. Geschmacksache! Halten wir mit unserer persönlichen Empfindung zurück und unterwerfen wir uns dem competenten Richterspruche einiger Kritiker und einiger Frauen, welche von Herrn Ludwig bezaubert sind! Allerdings kann der Darsteller, wenn er ein kleines Schnurrbärtchen trägt, vorzüglich aussehen. Er macht eine gute Figur im Salon, und wenn es ihm auch bei seiner baren Unnatur an Humor ebenso fehlt wie an Empfindung und Leidenschaft, so hilft ihm seine Routine grade im Salon doch zu allerhand kleinen, wol berechneten, oft nicht unliebenswürdigen Effektchen, welche wie Leidenschaft und Empfindung oder gar wie Humor aussehen. Ueberraschend gut ist Herr Ludwig im ersten Akte von Gold und Eisen; sobald dieser Polytechniker aber die Blouse ablegt, kommt wieder die Geziertheit hervor und es gelingt dem Künstler nicht, einen richtig aufgefaßten originellen Charakter durchzuführen.

Seitdem Herr Ludwig im Schauspielhause das gesammte Heldengeschlecht zu erzeugen hat, läßt er sich selten im Salon sehen und, was erfreulicher ist, hören. Es vertreten ihn vorzugsweise die Herren Keßler und Müller, welche auch sonst das leere Fach der jugendlichen Schwärmer auszufüllen haben: Herr Keßler ein wolgeschulter Bonvivant, und Herr Müller ein frischer Naturbursch, der zu Hoffnungen für das Genre der humoristischen Liebhaber und der Gecken berechtigt. Herr Keßler schlägt sich auf dem unbequemen Felde mit Anstand aber ohne innere Neigung durch, Herr Müller aber wird sich wahrscheinlich ebenso, wie Fräulein Meyer, verirren. Er sucht es Herrn Ludwig gleichzutun in Sprache, Miene und Haltung, und bildet sich ein in dieser übermanierirten Manier Liebespoesie verkörpern zu dürfen. Wer seinen Don Carlos oder seinen Karl VII sah, lobt an diesem jungen Schauspieler nur den tadellosen Wuchs; wer seinen Plato in den Malern, seinen jungen Rantzau, selbst seinen Landry gesehen hat, giebt sein bildsames Talent noch nicht verloren. Oft wechselt Gut und Schlecht jäh auf einander: im Spiele wie in der Geberde. Junker Bugslaff schneidet im 1. Akt die erbärmlichsten Fratzen und ist im 2. Akt, da der Lachs nicht dem süßen Wasser nach geht, ein bildhübscher und liebenswürdiger Bub. Wer hat es Herrn Müller angeraten, seine kerngesunde Natur durch Herrn Ludwigs Narkosen zu erschlaffen? Es ist gefährlich, als ein Unfertiger in das Berliner Schauspielhaus zu kommen; und Herr Keßler darf sich glücklich preisen, schon einigermaßen fertig zu sein: man hätte ihn sonst vielleicht zu einem andern Liedtke erzogen, denn das ist im Lande der Brauch.

Herr Keßler ist ein vornehmer, sicherer Schauspieler, welcher selten das künstlerische Ziel verfehlt. Wie seine

Schweſter, iſt er keine ſtarke Individualität. Aber er hat künſtleriſch reinere Sitten als Herr Liedtcke, obwol ihm der Blitzſtrahl des Genies fehlt, welcher zuweilen durch den grauen Wolkenhimmel der Liedtckeſchen Spielart zuckt und mitten in der Langenweile höchlichſt beluſtigt. Als Conrad Bolz iſt Herr Keßler im Ganzen charakteriſtiſcher, Herr Liedtcke im Einzelnen humoriſtiſcher. Jener würde im Enſemble des Burgtheaters eine ſchätzbare Kraft vorſtellen, dieſer wäre jetzt dort unmöglich. Vor fünfundzwanzig Jahren muß das anders geweſen ſein. Herr Liedtcke erzählt ſelbſt, daß Laube damals mit ihm einen Contract auf Lebenszeit abgeſchloſſen habe, und daß es nur der Energie des Herrn von Hülſen gelungen ſei, dieſen Contract durch Vermittelung allerhöchſter Perſonen zu löſen. Herr Liedtcke blieb in Berlin und iſt der bevorzugteſte Liebling des Publikums. Seine Popularität hat von Geſchlecht ſich zu Geſchlechte fortgeerbt, allen Zureiſenden iſt ſie unverſtändlich; wer aber dieſen merkwürdigen Schauſpieler eine Weile beobachtet, gewinnt ihn ſchließlich lieb in allen ſeinen Schwächen. Mit genaueſter Sorgfalt lernt er ſeine Rolle Wort für Wort auswendig und ſpricht ſie Buchſtaben für Buchſtaben im gleichmäßig langſamen breit auseinanderlaufendem Tone des Oſtpreußen herunter. Er hält ſich von groben Mätzchen ebenſo frei wie von feinen Nuancen. Er geht nicht zur Rolle, ſondern läßt die Rolle zu ſich kommen. Das iſt kein Fehler, wo das Receptionsvermögen ſo mächtig iſt wie bei Baumeiſter und Niemann, den natürlichſten Schauſpielern die heute leben. Herr Liedtcke aber iſt eine kalte und ſpröde Natur. Nur ſelten kann er eine Rolle vollſtändig in ſich aufnehmen. Meiſtens gleitet ſie zum größern Teile von ihm ab. Er bleibt immer ſich ſelbſt gleich und, wenn er von Zeit zu Zeit ſeinen trockenen Humor aus der

Tasche zieht, um ihn dem hungrigen Publikum wie einen Brocken vorzuwerfen, so geschieht es bald auf die eine bald auf die andere bald auf die dritte Weise, eine vierte kennt er nicht mehr. Sein Gefühlsthermometer steht mit staunenswerter Regelmäßigkeit auf 1° über Null. Es friert nicht eben, aber es taut auch nicht, das Wetter ist trocken und fest wie Herrn Liedtckes Humor. Herr Liedtcke spielt viel, sehr viel, sogar den Weislingen und den Tellheim, bis vor kurzem auch den Tempelherrn. Das ist sein Unglück; und sein Unglück war auch jene Energie des Herrn von Hülsen. Unter Laubes Zuchtrute würde der damals noch bildsame Schauspieler ein Künstler geworden sein, und er hätte sich das Solospiel mit dem Parterre niemals angewöhnt. Herr Liedtcke ist das wertvollste Opfer welches die Kunst dem Regime des Herrn von Hülsen gebracht hat.

Wie zu ihm Herr Keßler stehen sollte, so müste Herr Müller zu Herrn Dehnicke gestellt werden. Es würde im Fache der Gecken und Naturburschen durch den hoffnungsvollen Anfänger ein possenhafter Effekthascher ersetzt werden, dessen Spielmanier an die Harlekinade streift. Herr Dehnicke hat einen stabilen Gardeton und zerhackt kurzatmig die Worte. Das hindert ihn nicht, schmachtende Jünglinge mit ernstem Liebesgram vorstellen und Schillersche Jamben zu sprechen. In der Jungfrau von Orléans ringt mit dem Raoul des Herrn Liedtcke der Raimond des Herrn Dehnicke um die Palme der Lächerlichkeit. Spielt Herr Dehnicke große Rollen — er ist ein Helfer in allen Nöten — so reißt er durch seinen Mangel an Charakteristik eine Lücke ins Ensemble; spielt er Nebenrollen, so stört er das Ensemble durch Mätzchen. Der Schauspieler sollte auf Rosenkranz und Güldenstern beschränkt werden: schade daß er nicht Beide zugleich spielen kann, denn da er hundert fade Burschen auf eine und die nemliche Art

ſpielt, ſo würde er auch dieſe Beiden zum Verwechſeln ähnlich geben; und das iſt es ja, was nach Goethes Meinung Shakeſpeare gewollt hat. — Bei uns iſt der gegenwärtige Güldenſtern ein Mann, der weder gehen noch ſtehen noch ſprechen kann. Trotzdem bekommt man den Herrn faſt ſo häufig wie Herrn Dehnicke zu ſehen, bald als Wüſtling, bald als alten Papa, bald als weithin rufenden Herold bald als ſtreitbaren Ritter. In einem Benedixſchen Luſtſpiele gibt er den gelehrten weitgereiſten Doctor dem der Schalk aus den Augen lugen ſoll und den die luſtige Ottilie zum Gemahl annimmt; Fräulein Abich iſt zu ſchade für einen ſo troſtloſen Partner und ſollte ſich Herrn Keßler ausbitten; was aber ſoll mit jenem und andern armen Leuten werden, welche ſich daran gewöhnt haben Hofſchauſpieler zu ſein? Wollte man ſie entlaſſen, ſo würden ſie brotlos werden; kein Theater könnte ſie brauchen. Man penſionire ſie und zahle Reugeld dafür, daß man ſie anſtellte!

Ungleich wertvoller als die beiden zuletzt Gemeinten iſt Herr Link, welcher wenig und meiſt an unpaſſender Stelle beſchäftigt wird. Er iſt ſeiner Natur nach für Liebhaber im Duodezformat geſchaffen, welche im Burgtheater an Herrn Thimig ihren Meiſter finden; Herr Link könnte ein trefflicher Partner des Fräulein Conrad ſein, wenn er weniger Manier und mehr Natur beſäße. Wo ſeine Natur, eine gewiſſe kokette oder verſchämte Altjüngferlichkeit, zur Geltung kommt, kann er wirken. Als Bibliothekar entfeſſelt er Stürme der Heiterkeit, und künſtleriſcher als Herr Dehnicke würde er die Thisbe im Sommernachtstraum und den Schummrich in den zärtlichen Verwandten ſpielen. Auch für epiſodiſche Naturburſchen ſtellt er ſeinen Mann oder vielmehr ſein Männchen. Aus Not am Mann hat man ihm den grobſchrötigen Knecht

Henning in Heyses prächtigem Bauernstücke gegeben, das er um die tiefsten und stärksten Wirkungen bringt, da sich seine hosentragende Altjüngferlichkeit nicht in diesem derben Charakter zurecht findet. Außerdem ist es ärgerlich, daß der ehrliche Hinterpommer auf einem norddeutschen Theater oberbairisches Platt redet. Herr Link spricht ch wie k überall, wo es nun eben nicht stimmt. Niemand hat es ihm, der seinen Collegen das Oberbairische der Geierwally nach Kräften beizubringen suchte, abgewöhnt. Wer freilich sollte den Henning spielen? Kein Andrer als Herr Liedtke! Und wenn ganz Berlin und der Schauspieler selbst darob erzittert wäre! Seine trocken düstere Komik, seine breite Aussprache, seine langsame Führung würden das Wesen des gutmütig verschmitzten Kerls treffen. Freilich müste der historische Schnurrbart fallen. Könnte Berlin und Herr Liedtke ohne selbigen leben? Er ist ja das Wahrzeichen der ewigen Jugend des Bonvivants. Schlimm genug, wenn Herr Liedtke sich eine solche Rolle selbst nicht mehr zutraut. Er sollte sich ein Beispiel nehmen an demjenigen Genossen, neben welchem er seit einem Menschenalter auf der Hofbühne wirkt.

Auch Herr Berndal hat einstmals als Max und Mortimer begonnen. Er spielt heute Buttler und Shrewsbury. Die verständige Tüchtigkeit dieses Künstlers hat ihn mit den Jahren auch im Rollenfach angemessen vorgeschoben. Er hat seine Rollen nicht immer in bessere Hände gelegt und es mag ihm hart angekommen sein, den Hamlet mit dem Geiste, den Tell mit dem Geßler zu vertauschen. Dennoch hat er es getan. Und er ist nicht schlecht dabei gefahren. Die Gunst des Publikums hat ihn vorwärts begleitet, und er hat sich diese Gunst selbst da verdient wo er genötigt wurde Döring zu ersetzen: als Nathan, als Hans Lange, vor allem in

seiner schönsten Leistung als Oberförster in Ifflands Jägern. Herr Berndal überrascht nicht durch seine Charakteristiken. Man sieht in der Regel voraus, wie er es machen wird. Aber er zieht an durch die schlichte und edle Einfachheit seiner Darstellung. Er ist der geborene Vertreter norddeutscher Biederkeit und Mannstüchtigkeit. Er spielt kernhaft ohne Biedermeierei und hat für überlegene Partien den Humor des Wolwollens. Niemand weiß so liebevoll zu necken wie er. Wie ist er freundlich mit den Kindern, der rauhe Marbod in der Hermannsschlacht. Sein Organ, von Natur dürr und heiser, ist durchdrungen von Empfindung, die tief aus dem Innersten kommt: Herr Berndal ist der Einzige unter allen Berliner Hofschauspielern, welcher mit Geist und Seele den tragischen Vers beherrscht. Alle andern sind Sklaven des Accentes oder ihres eigenen Gehörs. Große Leidenschaft gebricht dem Künstler, und er verfehlt die Wirkung, wenn er sie, wie in den Monologen des Faust, erzwingen will. Darum braucht Herr Berndal, ebenso wie die Herren Liedtke und Ludwig, eine stärkere Naturkraft neben sich, welche ihn in jüngern Rollen ersetzt und in ältern ergänzt. Ein vor Jahresfrist aus Leipzig herbeigeholter Schauspieler hat mit seiner langweiligen Selbstgefälligkeit nichts ausrichten können. Man wird ihn wol fortschicken, da Herr Nesper energisch ins Auge gefaßt ist, der Wallenstein, Tell, Hermann und Antonius der Meininger. Herrn Nespers Vorzüge bestehen in dem Mangel an Fehlern. Das ist etwas, aber nicht genug. Schwerlich ist er ein Schöpfer. Doch in Ermangelung eines Genialeren hat man seine Anwerbung freudig zu begrüßen. Ein Urteil kann aus den Gastspielen der Meininger nicht gebildet werden; wenn er der Beste war, so bedeutet das nichts bei dem Wert, der auf die künstlerische

Einzelleistung dort gelegt wird. Eines hat er wol gelernt: sich ins Ganze zu schicken.

Herrn Berndal wird er nicht entbehrlich machen. Dieser ist vor Allem ein Götz und möge es bleiben. Auch einen edlern und weisern Nathan dürfte trotz den Herren Possart, Förster und Lewinsky die deutsche Bühne heute nicht mehr aufbringen. Herr Berndal ist vom Genie seines großen Vorgängers so weit entfernt wie alle Anderen, aber unter den vielen lachenden Erben Dörings verwaltet er sein Kapitälchen am tüchtigsten.

Die gewaltige Erbschaft ist, wie es nicht anders sein konnte, in fünf bis sechs verschiedene Hände übergegangen. Man holte von auswärts Herrn Hellmuth-Bräm aus Meiningen herbei, aber die Eingesessenen, die Alten, wie man auf der Schule sagt, ließen ihm nichts mehr übrig, obwol dieser gebildete Schauspieler oft besser auf Posten stünde.

Als Haupterben Dörings dürfen die Herren Oberländer und Krause gelten. Sie hängen auch künstlerisch von ihm ab und bringen es in ihrer Darstellung bisweilen zu mehr oder minder glücklichen Copien des toten Meisters; am glücklichsten freilich sind sie in der Maske. Sieht man den wolbeleibten Herrn Oberländer als Bloom, Buschmann, Piepenbrink oder den schmächtigen Herrn Krause als Dorfrichter Adam, Papa Lebrecht oder Registrator Schnepf so glaubt man, der alte Meister sei wiedergekommen.

Ist bei Herrn Oberländer die äußere Aehnlichkeit stärker, so kann sich Herr Krause häufiger rühmen, Döring innerlich näher zu kommen. Theoretisch ist auch Herr Oberländer in seiner Kunst wol bewandert und geschickt: das beweisen seine brauchbaren Unterrichtsschriften, das beweist seine gut

durchdachte und verständnisvolle Auffassung der Charaktere; er sollte eine Theaterschule gründen, die ja bekanntlich ein tief gefühltes Bedürfnis ist, oder eine Bühnendirektion übernehmen. Stets weiß er wie etwas zu machen ist; aber so sehr er sich auch quält, er kann es nur zeigen, nicht machen, und jemehr er sich quält, desto bedauerlicher verunglückt er. Seine absichtsvolle Vortragsweise deckt den Unterschied zwischen dem was ist und dem was sein sollte, erst recht auf; mit Schweiß und Fleiß allein schafft man auch auf der Bühne keine Menschen. Man kann sich Polonius und Falstaff nicht humorloser, den Musikus Miller nicht mit weniger Empfindung und Leidenschaft dargestellt denken als durch Herrn Oberländer. Warum macht man diesen Schauspieler nicht zum Regisseur, an dem es doch wahrlich fehlt, und überträgt sein Rollenfach im ganzen Umfange auf Herrn Hellmuth-Bräm, der zwar den Sultan Saladin und den König Claudius naturgemäß schlecht spielen muß und auch einen etwas erzwungenen Humor besitzt, aber selbst für allergeringfügigste Rollen die seiner knorrig treuherzigen Natur entsprechen, eine lebensvolle Gestalt findet? Seinen Arzt in den Rantzau und seinen Sklaven im Alexander in Korinth mögen Wenige bemerkt haben, denn der Schauspieler drängt sich nicht vor; wer sie bemerkt hat, fand einen Charakter. Man zieht ihm aber nicht blos Herrn Oberländer, der wenigstens versteht was er spricht, sondern auch metzgerartige Dickbäuche vor, welche als Totengräber im Hamlet (in Wien Herr Meixner), als Pachter Linde (in Wien Herr Krastel), als Vater Barbean (in Wien Herr Baumeister) und als Peter Squenz (in Wien Herr Arnsburg) ein künstlerisches Schlachtfest begehen.

Herr Krause wird jetzt viel beschäftigt, übernimmt aber

selten Rollen, die ihm nicht geziemen. Auch seine Leistungen beruhen mehr auf Studium als auf Genie. Aber bei ihm hat Fleiß und Schweiß Früchte getragen. Seine angeübten Künste haben die Natur gefunden. Das hervorstechendste Merkmal dieser Natur ist ein unvergeßlich im Ohr knarrender und knurrender Ton, welchen Th. Fontane auch akustisch zutreffend den Krauseton getauft hat. Wo der Krauseton paßt, paßt auch Herr Krause, wo jener nicht paßt, paßt auch dieser nicht. Der Ton verschließt dem Schauspieler alle tragischen Accente. Hier kann Herr Krause, der viel Komik zu erzeugen weiß, leicht unfreiwillig komisch wirken. Urprosaische Charaktere aber, gutherzige und bösartige Philister, verschlossene einfache Naturen, bärbeißige Alte und trockene Pedanten weiß Herr Krause mit Wahrheit zu gestalten. Sein Forstwart Weiler im Erbförster ist ein Meisterstück welches ihm einst die Sympathien Laubes erwarb. Sein Dorfrichter Adam, eine Döringcopie, hatte sich vor drei Jahren auf der Münchener Künstlerparade sogar den Beifall der Wiener Kritik erobert.

Wie Herr Krause, so verdankt auch Herr Kahle (als Andres) sein Meisterstück dem Erbförster. Wie jener, ist auch er durch die Schule Laubes gegangen, und Laube setzte auf ihn noch größere Hoffnungen als auf jenen. Wie jener ist auch dieser klein und unbedeutend von Gestalt und mit einer prosaischen Trockenheit des Wesens behaftet. Aber er hat ein volles, klangreiches Organ, das ihn zu rhetorischen Leistungen fähig machen würde, wenn er eine tiefe Seele, wie Herr Lewinsky oder Herr Berndal, hineinzulegen vermöchte. Seine Stimme klingt an, aber dringt nicht ein. Herr Kahle bleibt kalt und läßt kalt, und ebendarum können auch seine Bösewichter weder Furcht noch Zorn wecken. Wem man das Herz nicht glaubt, dem glaubt man auch die Herzlosigkeit nicht.

Richard III. ist ohne Empfindung so wenig zu spielen wie ohne Humor; und würde Herr Kahle Nathan den Weisen geben, so wäre er von seinem Shylock nicht zu unterscheiden. Mit Herrn Possart oder Herrn Haase läßt sich über Auffassung und Wiedergabe heftig streiten. Das ist bei Herrn Kahle, selbst wenn er etwas falsch gemacht hat, nicht möglich, weil er seine Charaktere nur spricht, nicht gestaltet. Herr Kahle bewahrt in Haltung und Manier jene Anständigkeit, ohne welche er schwerlich das Interesse Laubes erregt hätte, aber ist zu wünschen daß, wie neben den Herren Ludwig, Liedtke und Berndal so auch neben ihm ein mächtigerer Charakterspieler und Intrigant stünde. Daß der neugewonnene Herr Plaschke es sein wird, ließ sein Philipp nicht hoffen. Früher hatte man Herrn Klein, welcher in der Gunst des Publikums und eine Zeitlang auch in der Gunst der Behörde Herrn Kahle stark gefährdete. Noch nach drei Jahren hat Th. Fontane seinen Fortgang auf dieselbe Verlustliste mit dem Tode Dörings und der befürchteten Verabschiedung des Fräulein Conrad gesetzt. Herr Kahle kommt aus der Künstlerschule Laubes, während Herr Klein aus der Virtuosenschule Haases kommt, den er in übertriebener Theatermanier nachahmt. Im Burgtheater hat man seine maskirte Bösewichterei und seine keuchenden Gurgeltöne ausgelacht. Herr Kahle ist vornehmer. Was ihm freilich am empfindlichsten fehlt, ist Humor. Neuerdings verlegt er ihn vorwiegend in die gefletschten Zähne und in die Extremitäten. Al Hafi watet mit gespreizten Beinen und seltsamen Kniebeugen umher, als wolle er nicht am Ganges Menschen, sondern im Ganges Frösche suchen.

Nirgends habe ich den Mangel an Humor bei einem Schauspieler mit tieferem Mitleide empfunden als in einer Vorstellung der Komödie der Irrungen, wo Herr Kahle den einen,

Herr Vollmer den andern Dromio gab. Herr Vollmer war seinem Zwillingsbruder bereitwillig entgegengekommen und spielte in der Manier des Andern, ohne wie als Pyramus den Eindruck einer Travestie hervorzurufen; er spielte natürlich und wirkte komisch; Herr Kahle spielte in seiner eigenen Manier unnatürlich und wirkte mit den gleichen Gesten gar nicht. Es war gefährlich für ihn, auf einen Vergleich mit dem Komiker sich einzulassen, denn Herr Vollmer ist nicht nur Komiker.

Dieser glückliche Schauspieler, in der rüstigen Kraft seiner 34 Sommer, wirft einen Hoffnungsanker in die bessere Zukunft des vornehmen Kunstinstitutes aus, das ihn nach langem Zaudern endlich erkannt hat und nach Gebühr beschäftigt. Seit zehn Jahren arbeitete sich Herr Vollmer mühsam aber sicher empor. Es ging sicher, weil sich seine Talente auf die Dauer nicht verleugnen ließen, und es ging mühsam, weil seine Talente sehr bald den Neid der Götter erregten, welche am Gensdarmenmarkte, wie überall in der Welt, keine anderen neben sich dulden. Er wurde anfangs fast nur in chargirten Domestikenrollen beschäftigt, als Lakai, Reitknecht, Kellner, und zog in einer solchen, freilich sehr ansehnlichen Bedientenrolle zum ersten Male die Teilnahme größerer Kreise auf sich: als Valentin im Verschwender. Das tiefsinnige Volksstück ist mit Mathilde Mallinger gekommen und leider auch gegangen. Valentin hat sein Roserl verloren. Aber wie der durchtriebene, um hohe Herrschaften herumflanierende Livréebediente sich zu einem schlichten, aber herzhaft und klug empfindenden, selbständigen und, wie seine sechs Kinder bezeugen, auch schaffenskräftigen Tischlermeister sich aufarbeitet, so ist auch Herr Vollmer ein Meister seiner Kunst geworden: kräftig schaffend, wahr, einfach, geistvoll und herzhaft. Als durch Hiltls Tod ein Rollenfach, durch Dörings Tod das

künstlerische Prinzipat frei geworden war, rückte Herr Vollmer in beide Stellen ein.

Der Schauspieler ist ein Theaterkind. Seine Mutter war die Sängerin Mara, sein Vater soll ein durch glänzende Erscheinung und gewinnende Gaben ausgezeichneter Heldenliebhaber gewesen sein. Der Sohn hat die gewinnenden Gaben, aber nicht die glänzende Erscheinung geerbt, und man erzählt, daß es dem jungen Künstler einen Kampf gekostet habe, auf das Heldenfach zu verzichten. Von der Mutter hat er neben reicher musikalischer Begabung, die sich schöpferisch betätigt, eine klangvolle Stimme geerbt, aber auch sie reichte zum Heldentenor nicht hin. Herr Vollmer ist trotz seinem schlanken, wolgebildeten Körper und seinem ausdrucksvollen, von schwarzem Haare umlockten Liebhaberkopfe, trotz einem melancholischen Zuge auf den Lippen zum Charakterkomiker geboren. Sein Gesicht besitzt neben oder vielmehr unter einer großen Schönheit zwei kleine Unregelmäßigkeiten, welche nicht häßlich aber komisch wirken; es ist ein seltsam auf der sonst normal und energisch herausgebildeten Nase vorspringendes Erkerchen, und es ist besonders eine Reihe blendend weißer, aber mächtig großer oberer Vorderzähne, welche stets bereit sind, mit den feinen Lippen ein lustiges Versteckensspiel zu treiben. Das ist Alles, und dieses Wenige entwickelt so viel Komik, daß die an Helmerdings bizarre Erscheinung gewöhnten Berliner zu schallendem Jubel fortgerissen werden. Was freilich diese Komik spielend heraufbeschwört, ist jene große Schönheit, der Ausdruck zweier sprechenden Augen. Aus ihnen wirft der zaghaft tapfere Fähnrich im Damenkrieg einen unsäglich treuherzigen Blick sehnender Hoffnung zur Dame seines Herzens empor; aus ihnen sticht, die Lider gesenkt, der närrische, in seiner ver-

meinten Gentlemansehre gekränkte Schneider Gibson die Nadelspitzen seiner plebejischen Rachsucht heraus, und dieselben stark umnebelten Augen heftet derselbe Schneider Gibson, selbst im roten Jagdfrack steckend, plötzlich auf den Rock seines Nachbars, um festzustellen, wo der Rock einen Fehler hat und daß er nicht bei ihm, Gibson, gemacht ist und daß er, Gibson, ein Schneider, jeder Zoll ein Schneider ist. Herr Vollmer ist für Moserſche Possen zu schade; wie einst Döring, so wird auch er sein Hauptfeld bei Shakespeare finden. Er sollte statt des Okelli den Polonius, statt des Schlehwein den Benedict spielen. Als Zettel gibt er die Rüpelkomödie auf drei bis vier verschiedene Arten und man bedauert immer, nur eine sehen zu können. Die geniale Copie seines Collegen Romeo hat man unkünstlerisch und unshakespearisch gescholten. Unwillkürlich traf er aber vielleicht das Richtige, denn Pyramus und Thisbe sind von Shakespeare als eine parodistische Selbstironie gedacht, und neben Romeo und Julia läuft der gleichaltrige Sommernachtstraum als Liebeskomödie neben der Liebestragödie. Man soll mit dem guten Zettel nicht so streng ins Gericht gehen, weil er ein guter Pyramus ist. Man muß aber diesen Zettel-Pyramus kennen, um zu wissen, was ein par geistfunkelnde Augen vermögen. Aus seinem Sommernachtstraume erwachend, reibt er sich die verschlafenen „dummen Augen", schaut ängstlich und immer ängstlicher nach seinen Genossen umher, und beginnt mit einer tiefsinnigen Eselsmiene sich in seinem äußerst raren Gesichte zurecht oder vielmehr nicht zurecht zu finden. Der ganze Charakter tritt in solchen Momenten aus dem Innern des Körpers hervor an die Fenster, um von dort aus den Armen und den Beinen, den Fingern und den

Mundwinkeln zu befehlen, wo sie bleiben und wohin sie gehen sollen.

Wo die Augen herrschen, wohnt Seele, und Seele offenbart sich am besten im lächelnden Auge. Man sehe von Herrn Vollmer den Lindauschen Theateragenten: die freche Unsauberkeit des berufsmäßigen Gelderpressers glotzt aus den kalten Augen dieses genialisch auffrisirten Graukopfes und ihrem gleichmütig rohen Lächeln entgegen; man glaubt es dem Dänenprinzen, daß Einer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein. Man sehe aber auch den jungen, unbeholfenen, von Mutter und Tante vernachlässigten freundlichen Träumer: mit Schmetterlingsnetz und ländlichem Rocke tritt er auf, mit langsamer sanfter Stimme, mild lächelnd, stellt er über einen Käfer sinnige Betrachtungen an, ohne Sentimentalität, ohne Pedanterie; man sieht es schon: eine Resignation hat hier das sehnende Herz still aber entschlossen zur Ruhe beschieden; dieser Träumer liebt heimlich das schönste Mädchen, ohne zu ahnen, daß sie ihn wiederliebt. Er schweigt, sie muß reden. Da bricht ein Jubel in dem stillen Jungen aus, da sprühen und blitzen diese tiefen Augen, da wird der scheue Bücherwurm ein lebensfroher Mann! Diese Rolle, aus Hebbergs Strohhalm, stellt Herrn Vollmer in die erste Reihe auch der jugendlichen, so zu sagen der naiven Liebhaber.

Ueberhaupt sind dieser vielseitigen Natur noch keineswegs bestimmte Grenzen gezogen. Im verflossenen Winter hat der Künstler ein halbes Dutzend Charaktere geschaffen, oft von gestern zu heute, alle anders, alle lebendig: der Ratsherr aus Krähwinkel, ein grauer klappriger freundlicher Herr mit zahnlosem Munde und bornirter Selbstgefälligkeit, der bramarbasirende Tattersalmeister mit frech abgeguckter Eleganz,

im Tone geiſtloſer Renommiſterei, halb Pferdeſtall, halb Patchouli, die nobel ſein wollende Unfeinheit in Perſon, ariſtokratiſche Plebs; das bildungsſtolze und bis auf ſeine alten Tage minneſelige Gelehrtenfaktotum und der unverſchämte Geck in Jägeruniform. Die ſchwächlichen Autoren haben in Herrn Vollmer ihren hilf- und ſiegreichſten Verbündeten; er macht ihre Sünden gut, hat ſich aber ſelbſt eine Sünde angewöhnt. Da er es ſo häufig mit üblen Texten zu thun hat, ſo verlor er den Reſpekt vor dem Dichterworte und überdichtet nicht blos die Herren Genſichen und Günther, was ihm vergeben ſei, ſondern auch Guſtav Freytag, was er ſich umſomehr erſparen ſollte, als er im übrigen einen genialen Bellmaus vorführt. Freytag dachte ſich ein rotwangiges Kerlchen, blond an Locken oder braun, mit offenem Sinn und blauen leuchtenden Augen; er würde dieſes Bild am getroffenſten durch Herrn Thimig in Wien wiederfinden. Herr Vollmer dagegen erſcheint als ſchmaler, blaſſer, höchſt kurzſichtiger junger Menſch, mit Brille und pomadirtem Scheitel, und mit den fortwährenden Mienen und Geberden eines Mannes, der nicht gleich finden kann, was er notwendig braucht; ein ſtill ſtaunender Ernſt liegt über dem ganzen Geſellen; und durch die gutmütige Finſternis dieſes Geſichtes leuchtet nur bei zwei Gelegenheiten ein kindliches Lächeln: wenn eine Dame erſcheint und wenn es gilt den Buſenfreund und Quälgeiſt Bolz herauszuſtreichen. Der Dichter würde über dieſe Geſtalt erſtaunen, aber er würde ſeine Freude daran haben, denn kein von ihm angedeuteter Zug fehlt dem Geſammtbilde, das einzig die Schöpfung des Schauſpielers iſt; vielleicht würde er erſt durch Herrn Vollmer ganz erkennen, wie meiſterhaft ihm ſelbſt ſein Bellmaus geraten iſt, denn wie in jedem echten Schauſpieler, ſo liegt auch in jeder

echten Bühnengestalt etwas Proteisches, sodaß jener in dieser, diese in jener sich selbst finden kann. —

Blicken wir noch einmal zurück auf die Leute des Herrn von Hülsen: wie selten haben wir Proteusnaturen gefunden, wie oft waren sie durch ihr Talent auf einen engsten Kreis gebannt, und wie viel öfter traten starre Köpfe vor uns hin, welche die Kunst der Menschendarstellung nach der unerschütterlichen Lebensmoral üben: „Ich bin ich und setze mich selbst!" So oft sie einen Menschen auf der Bühne vorstellen, könnte man milde wie Portia von diesem sagen: „Gott schuf ihn, also laßt ihn für einen Menschen gelten."

Dennoch suchen diese Schwachen auf der Bühne ihre bürgerliche Figur, ohne mit sich eine Metamorphose vornehmen zu können, möglichst nach vorne zu drängen, niemand ist da, der ihnen Halt gebietet und lehrend und wehrend über dem Ganzen herrscht. Leider tun sie es nur den Mächtigen nach; und da auch hier Macht vor Recht geht, so ist auch hier Frau Frieb allen voran. Welche Macht sollte diese Künstlerin auch über sich anerkennen? Den Intendanten, dem sie die Leute ins Theater zieht? Den Direktor, den sie vor 10 Jahren als bescheidenes Nebenfigürchen aus der Provinz kommen sah und der trotz seiner Ehrenstellung nicht unbescheidener hat werden können? Nein, das liebe Ich darf ungenirt den Thron besteigen, zur Rechten die Künstlereitelkeit, zur Linken den Künstlerneid und als Schoßhündchen die Lust zu herrschen und zu intrigiren. So erhebt sich Thron neben Thron; der Herr Direktor diplomatisiert devotest hin und her und sucht nach Kräften zwischen und mit den Großmächten Frieden zu halten. Oft gelingt es ihm, da die Großmächte einen gemeinsamen Feind an den Kleinen haben, welche groß werden wollen, und zumal an denen, welche groß werden können. Da gilt es,

die liebe Mittelmäßigkeit ringsumher zu hätscheln, auf daß über die lichtstrahlenden Throne kein Schatten husche.

Diese unterhaltende Kriegsführung, ein krampfhaftes Hinaustreiben der einzelnen Person kennzeichnet den Darstellungsstil des Berliner Hoftheaters. Statt eines Zusammenspieles eine Sammlung von Solospielern. Wer sich noch, wie Herr Vollmer, zum Teile eines Ganzen machen will, wird es bald aufgeben, da man nicht Teil sein kann, wo kein Ganzes ist.

Wer aber auf dem Isolierschemel sitzt, langweilt sich, er sucht Gesellschaft, und da er zu den Mitspielern keine Beziehung wünscht, so wendet er sich an die dunkle Menge über die Lampen hinweg. Aus dem Solospiel entsteht das Spiel mit dem Publikum, das nicht auf die Hofbühne, sondern in die Harlekinsbude gehört; Herrn Liedtkes ganze Komik beruht darauf, und wenn Vater Barbeau durch die Augen der Grille fascinirt werden soll, so glotzt er in den dritten Rang hinauf. Die Wiener würden solche Anscherzungen für einen Schmarren erklären und ablehnen; das Berliner Publikum fühlt sich geschmeichelt, denn es nimmt, wie jedes Theaterpublikum, hin, was man ihm bietet. Man sollte aber nicht allzu fest auf die indifferente Langmut der Abonnenten, der Freiplätzler und der faustfröhlichen Besatzung des dritten Stockes bauen. Zuweilen bricht das Krüglein welches zu Wasser geht. Es gibt noch ein anderes Publikum welches sich längst daran gewöhnt hat, über das Königliche Schauspiel und seine Mitglieder gute und schlechte Kaffeehauswitze zu machen, teils weil die Veranlassung dazu vorhanden ist, teils weil es zum guten Ton gehört und einen feineren Kunstgeschmack beweist. Nichts ist trauriger als daß solche oft von Unberufenen gewagten Scherze ein gewisses Recht haben. Ein drittes Publikum, welches sich zwar nicht um die Shlipse des Herrn Ludwig

oder um die Hüte des Fräulein Barkany bekümmert, aber im Theater in eine poetische, dem Stil des Dramas entsprechende Stimmung versetzt sein will, spricht vom Schauspielhause weder im Guten noch im Bösen; ihm ist es seit vielen Jahren etwas Selbstverständliches, dort nicht hinzugehen. Wollte ich aus diesem dritten Publikum Namen nennen, so würde ihr Klang nachdrücklichere Zeugnisse ablegen als die Aperçus der Kaffeetrinker und Cotillontänzer.

Wer den Besten seiner Zeit genug
Getan, Der hat gelebt für alle Zeiten.

Schillers oft citirtes Wort, das seine klassische Beziehung auf einen großen Schauspieler hatte, müste seinen Sinn umkehren, wendete man es heutzutage auf die erste Bühne Deutschlands an: Wer den Besten seiner Zeit nichts gewesen ist, hat aufgehört zu leben.

Hier drängt sich die gerechte Frage auf, ob es nicht anderwärts ebenso ist, und ob nicht überhaupt die Besten unserer Zeit den innern Anteil an der Schauspielkunst verloren haben. Die Frage ist zu verneinen. Es gibt noch gute Theater, und ein gutes Theater, das fest und aufrecht in alten Traditionen steht, hat auch ein gutes Publikum. In Paris lebt seit Molière, in Kopenhagen seit Holberg eine künstlerische Ueberlieferung, welche an diesen Dramatikern und Dramaturgen einen ewigen Maßstab zur Höhe besitzt. Dem Burgtheater in Wien widerfuhr nicht das Glück, seine Tradition an einen großen Dichternamen zu knüpfen. Die geistigen Kräfte waren in Deutschland auch hier zersplittert, Wien konnte sowenig wie Berlin ein nationaler Mittelpunkt werden, wie ihn das große Frankreich und das kleine Dänemark hat. Was aber in Deutschland sich von Splittern einer schauspielerischen Tradition zusammenlesen ließ, wurde für das

Burgtheater wie in einem großartigen Korbe eingeheimst. Das Hauptverdienst gebührt zwei Männern, die bei geringer dramatischer Schöpfermacht an dramaturgischer Kraft und künstlerischer Einsicht weder Molière noch Holberg noch irgend einem Deutschen etwas nachgaben: Schreyvogel und Laube. Durch sie kam trotz größten Schwierigkeiten eine Tradition auch der deutschen Schauspielkunst zu Stande, und es ist die verantwortungsschwere Aufgabe Adolf Wilbrandts, sie in Wien festzuhalten.

Aehnliche Ziele hat einst am Berliner Gensdarmenmarkte Iffland erstrebt. Sein begonnenes Werk fand im preußischen Hof- und Nationaltheater keine Fortsetzer. Es folgten zu Berlin dilettantische Aristokraten, welche im Theater ebenso wie in den Museen der bildenden Künste durch Unverstand, Protektionsgelüste und andere noble Passionen die Kunst und die Künstler verdarben. Drüben in den Museen sind sie heute durch Kunstgelehrte ersetzt worden; es ist das Verdienst des deutschen Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin, die feudalen Zöpflein abgeschnitten und die Herren von Olfers und Usedom in Gnaden entlassen zu haben. Vom Theater muß man noch immer mit Chamisso sagen: „Der Zopf, der hängt ihm hinten."

„Jammerschade ist es", meint Laube von Immermann, „daß namentlich Berlin, damals unter der Intendanz des Grafen Redern, nicht den Verstand gehabt, eine solche dramaturgische Kraft zu verwerten. Er besaß Energie, Geist, poetische Bildung und hatte eine saure Vorschule hinter sich."

Damals — man schrieb 1837.

Genau dreißig Jahre später stieg Laube selbst von der stolzen Höhe der Wiener Burg herab und blieb fürs erste

Privatmann. Wiederum war eine dramaturgische Kraft, eine unvergleichbar stärkere, zu verwerten.

Eben um dieselbe Zeit wuchs der Geschäftskreis des preußischen Generalintendanten um das Doppelte an. Während sich bisher nur die Oper und das beliebte Ballet mit dem Schauspiele unter seiner Botmäßigkeit zu vertragen hatten, kamen nun die drei auswärtigen Hoftheater der annektirten Länder hinzu. Auch jetzt noch fühlte sich Herr von Hülsen stark genug, ohne einen selbständigen Dramaturgen auszukommen. Laube ging nach Leipzig, und in Berlin avancirte der Opernregisseur zum Schauspieldirektor.

Gegen die Personalunion mit Hannover, Cassel und Wiesbaden wäre an sich nichts einzuwenden. Sie könnte vielmehr einen Blütenglanz auf die gesammte deutsche Schauspielkunst werfen, wenn die auswärtigen Bühnen zu einer Art praktischer Bildungsschulen für Berlin entwickelt würden. Ueberall und auch im nahen Potsdam müsten tüchtige Bühnenpädagogen (vielleicht ist Herr Oberländer ein solcher) berufen sein auf Talente zu fahnden, Talente zu bilden und Naturen zu sich selbst zu führen. An Schauspielern von Talent und gutem Willen fehlt es heute so wenig wie früher. Wo ein Meister da ist, sind auch Schüler. Was wäre Lewinsky und die Wolter ohne Laube geworden? Auch nach 1867, in Leipzig und am Seilerplatze, hat Laube noch eine Fülle von Künstlern gebildet, welche unter seiner steten Führung dem Berliner Schauspielhause und in diesem sich selbst genützt hätten.

In Berlin selbst hätte Laube vor sechzehn Jahren drei junge Schauspieler gefunden, von denen Einer, Herr von Hoxar, Berlin verließ, um irgendwo in Süddeutschland ein flotter liebenswürdiger Bonvivant zu werden. Die beiden

Andern, Herr Robert und Herr Friedmann, ein Held und ein Charakterspieler, verließen Berlin, um im Wiener Stadttheater, wo Laube dirigirte, sich ihre Manieren abzugewöhnen. Einige Jahre später kamen zwei junge schöne Damen nach Berlin, die Eine wirkte im Victoriatheater in kleinen Rollen mit, die Andere spielte im Schauspielhause selbst eine Saison lang die muntern Liebhaberinnen; Niemand erkannte ihr Talent; Niemand hielt sie fest in Berlin; ihr guter Genius schickte sie nach Wien zu Laube, und durch ihn wurden die beiden einsilbigen Kathis bewunderte Lieblinge des Publikums. In Leipzig fand Laube zwei Künstlerpaare von reichem Talente; das Eine, der Mann ein Kraftgenie, die Frau eine temperamentvolle und kluge Naive, ging ans Burgtheater, wo es seine Plätze von Andern besetzt fand; dieses Paar konnte ohne Laube seinen künstlerischen Geschmack nicht über Bord halten; wäre es aber von Laube auf vornehmer Bühne ins erste Glied gestellt worden, so würden Herr und Frau Mitterwurzer erste Künstler sein; das andre Paar kennt und schätzt man in Berlin, denn an die Namen Claar-Delia knüpfen sich die guten Tage des Residenztheaters.

Herr Claar hat Laubes Dramaturgenschule dort bewährt und eine Reihe schauspielerischer Naturen entpuppt und entlarvt, während im Schauspielhause Talente, die einer Stütze bedürfen, entarten oder verkommen, da man sie grade zu Puppen und zu Larven macht, indem man ihnen berühmte Muster, z. B. Herrn Ludwig und Herrn Liedtcke zur Nachahmung empfiehlt. Man hat keine Empfindung dafür, daß jede nicht parodistisch gemeinte Copie unkünstlerisch ist, weil ein Künstler individuell sein muß. Vollends aber leitet eine Copie Berliner Hofschauspieler auf Irrwege, da die meisten dieser Herren und Damen keinen Charakter, sondern günstigen Falls einen Typus

vorstellen, der ob passend ob unpassend alle Rollen wie ein Sauerteig durchdringt. Herr Ludwig der Held, stellt den Typus eines verstimmten Weichlings, Herr Liedtke der Lebemann, den Typus eines nüchternen Sarkastikers vor; bei vielen, zumal den Damen, ist selbst dieser Typus so matt, daß es nicht verlohnt ihn zu bezeichnen.

Solche Typen sind lediglich im Lustspiele zu verwerten, dessen Charaktere sich auch oft auf einen moralischen Typus zurückführen lassen, und da auch die wenigen schöpferischen Genies im Schauspielhause ihre Gestaltungskraft auf die komische Gattung des Dramas beschränken müssen, so ist dem Repertoir schon durch die Künstler selbst eine bestimmte Richtung gegeben. Das bürgerliche Drama, zumal das humoristische, wird darnach mit Vorliebe gepflegt, und hier geschieht es zuweilen, daß abgesehen von unvermeidlichen Stillosigkeiten eine anschauliche Gesammtdarstellung ans Licht kommt.

Das feinere Lustspiel freilich schließt sich aus. Die klassische Komödie unserer Nationallitteratur, Lessings Minna von Barnhelm ist in den Hauptrollen durchaus unzulänglich besetzt, und wenn man die neueren Franzosen, wie Augier und Sardou, schlechterdings ignorirt, so kommt zu den moralischen und patriotischen Vorwänden wohl auch das Gefühl der Unfähigkeit hinzu. Schwerlich würde man sich im letzten Brief Herrn Liedtke als Prosper Block und in den Fourchambault Fräulein Stollberg als Madame Bernard gefallen lassen. Ebenso hat unter den neuern deutschen Lustspieldichtern grade der Vornehmste den wenigsten Boden in Berlin gefunden, vielleicht weil Bauernfeld ein Wiener ist, vielleicht weil seine Arbeit in der Darstellung weder Derbheiten noch Sentimentalitäten duldet.

Sentimentalität und Derbheit aber sind die Elemente worin man im Schauspielhause untertaucht und auch die echten Humoristen, wie Frau Frieb und Fräulein Conrad, ihre Schwimmkunst geübt haben. Das ist noch erfreulich, so lange hinter den Werken eine gesunde Natur steht, wie Iffland dort und Benedix hier, die man beide nicht verachten soll; sie haben Millionen deutschen Frauen und Jünglingen ungezählte Tränen gekostet, Tränen der Rührung und Tränen der Lust. Iffland hat ein gutes Recht auf derjenigen Bühne fortzuleben, welche er einst als Direktor und als Schauspieler auf einen Gipfel gehoben hat, von dem sie erst nach seinem Tode immer tiefer hinabfiel; und wenn von Benedix noch fünf oder sechs Lustspiele in denen Frau Frieb oder Herr Liedtke ihr Bestes bieten, am Leben erhalten sind, so verdient es der treue und tüchtige Mann, welcher dem deutschen Volke in trüber Zeit ein heiterer Gesellschafter war, umso eher als seine Art so wenig wie die Ifflands von Spätern übertroffen worden ist. Auf Iffland folgten Kotzebue und die Birch-Pfeiffer; jener ist begraben, diese möge es werden, denn da ihrer theatralischen Geschicklichkeit Geschmack und Wahrheit fehlt, so verdirbt sie den Geschmack des Publikums und die Natur der Schauspieler; weg mit den Grillen!

Auf Benedix folgten die Wichert und die Moser, welche nichts Besseres, oft Schlechteres können als er. Mosers Bibliothekar gehört schon zu Wallner; aber es hatte Interesse einmal auf der Hofbühne festgestellt zu sehen, wie weit unser heutiges Lustspiel in den burlesken Unsinn hineingekommen ist, und wie oft sich in jeder Woche ein Hoftheaterpublikum dafür zusammenfand.

Weit mehr als Moser werden freilich die Berliner Augiers und Sardous begünstigt, durch welche das Schauspiel-

haus von der äußersten Grenze des Derben her wiederum in das sentimentale Fahrwasser einlenkt, denn der schmiegsame Franzosenlehrling Lindau ist eine von Augier gesichtete Version der Birch-Pfeiffer, und der merkantilisch angelegte Lubliner ein von Sardou revidirter Kotzebue. Dieselbe Couleur in Grün! pflegt der Berliner zu sagen. Selbstverständlich tat Herr von Hülsen nur seine Pflicht, wenn er diesen Vertretern des heutigen Weltstadtsdramas seine Bühne offen hält, und es wäre so unklug wie unrecht, wollte er Lindau verabschieden. Schauspielerisch freilich sind auch die Stücke dieser Autoren bei ihm nie voll zu ihrem Rechte gekommen. In Maria und Magdalena und in der Frau ohne Geist treten die vielen Rohheiten der Arbeit hervor, die verschiedenen Feinheiten zurück, ganz und immer am Platze steht hier nur Frau Kahle.

Neuerdings ist ein Autor hinzugetreten, der es sich zum Gesetz macht, für die gegenwärtigen Hofschauspieler als eine Art litterarischen Hofschneiders Leibrollen anzufertigen. Eine Kunst, die sich glänzend bewährt. Nie ist Aehnliches im Schauspielhause aufgeführt worden wie Frau Aspasia und die Märchentante. Nie aber hat die Schauspielkunst dort so wie in diesen Stücken triumphirt. Selbst Fräulein Abich und Fräulein Barkany verstanden es, Plumpheit in Grazie zu verwandeln. Wären doch die Dichter oft so gefällig! Daß man auch den Schauspielern immer zumutet, etwas Anderes als sich selbst zu spielen.

Ach, du lieber Gensichen! ist voraussichtlich der sehnsuchtsvolle Stoßseufzer, mit welchem Fräulein Barkany an jede neue Rolle geht, die weder ein Ballkleid noch sentimentale Wehrufe braucht.

Und aus Mitleid mit Fräulein Barkany und ihresgleichen

vermeidet es wol Herr von Hülsen, bürgerliche Dramen vorzuführen, in welchen Kraft und Wahrheit lebt und die mit logischem Verstande und psychologischer Gestaltung ins Werk gesetzt sein wollen.

Wenn Herr von Hülsen heutzutage Kraft und Wahrheit suchen will, so muß er sein Fernrohr gen Norden richten, und er hat es gethan; allerdings entdeckte sein Scharfblick nur Molbech und Hedberg. Ibsens Stützen der Gesellschaft sah man an drei Berliner Vorstadtbühnen erscheinen und mit diesen Bühnen verschwinden; Björnsons Fallissement muß auf gelegentliche Gastspieler warten; andere Stücke dieses Dichters kennt man in Berlin überhaupt nicht, und Ibsens Nora ließ man im Residenztheater verpfuscht fallen. Daß man aber dieses merkwürdige Stück überhaupt wagte, zählt mit zu den Verdiensten Claars: ohne ihn hätte man in Berlin die Norweger so wenig wie die Franzosen kennen gelernt, und er war es, der unter den Deutschen mit sicherm Geschmack Adolf Wilbrandt den Vorzug gab, seitdem man diesem bedeutendsten Poeten unter den jüngern Dramatikern im Schauspielhause den Dienst gekündigt hatte.

Den guten Schauspielern der Hofbühne ist durchweg ein deutschbürgerliches, sozusagen germanisches Wesen eigen, das sie von berühmten Künstlern des Burgtheaters und des künftigen Deutschen Theaters unterscheidet. Dieses Wesen käme grade Björnson und Ibsen zu Statten. Mancher Künstler würde über sich selbst hinauswachsen, wenn man ihn endlich auf fruchtbaren Grund stellte, und auch dem Publikum würde der Unterschied klar zwischen naturwahrer und plumper Wiedergabe seiner bürgerlichen Leiden und Freuden. Statt dessen entzieht man den Künstlern den Boden

der für sie brach liegt und führt sie auf das Glatteis der hohen Tragödie.

Es ist selbstverständlich, daß auf einer ersten Bühne diese nicht auszuschließen ist, aber es ist auch selbstverständlich, daß auf einer ersten Bühne diese nur in würdigen Formen auftreten dürfte. Mit puren Lustspielkräften lassen sich nicht die Jambentragödien Schillers und Goethes vorführen. Der ideale Stil Weimars hat sie geboren, und solange sie ihren berechtigten Platz auf der Bühne behaupten, muß ein idealer Duft sie umfließen.

Der Hamburgische Realismus kann ihnen nicht gerecht werden; was sie durch ihn an Fleisch und Blut gewönnen, schädigt ihr eigentliches Wesen. Durch die Charaktere müssen, wie auf den großen Entwürfen eines Cornelius, die Ideen hindurchleuchten. Auch hohle Declamation, wie sie in Dresden und München beliebt wird, prägt ihren Inhalt nicht aus, denn in den hohen Worten stecken tiefe Gedanken. Am wenigsten freilich geziemt ihnen die Barbarei des Berliner Solospieles.

Beim bessern Berliner Theaterpublikum sind die klassischen Vorstellungen des Schauspielhause schon längst in einen gelinden Bann getan; wenn zwei litterarisch Gebildete einander dort begegnen, so schlagen sie wie verschämt die Augen nieder, als hätten sie sich auf einer Dummheit ertappt; man schämt sich seines Theaters, das Tragödien aufführt, obwol es nur einen Künstler hat, der den Blankvers spielend beherrscht, und Niemand der tragischer Accente mächtig ist. Kein Wunder, wenn die verwegenen Tragödiendichter unserer Epigonenzeit, welche sich dann und wann auf die Hofbühne wagen, jammervoll in diesen Klippen Schiffbruch leiden. Nicht blos Bodenstedts Faschingsballete, sondern auch ernste Dichtwerke

wie Wilbrandts Kriemhild verfallen hier dem Fluche unfreiwilliger Komik, die freilich vom unbehaglichen Gefühl des Aergers abgelöst wird, wenn Herr Ludwig dem süßen Minnegeplauder der jungen Königin lauschen soll und dabei sein bezaubernd schlichtes „Mir scheint Du liebst mich!“ im Tone ironischen Staunens spricht. Unter solchen Verhältnissen ist es kaum zu wünschen, daß ein so tief angelegtes und fein gesponnenes, grade wegen seiner Schwächen behutsam zu behandelndes Werk wie Paul Heyses Elfride hier bestäubt werde, und daß das reifste und reinste Werk dieses Dichters, der Alkibiades, hier seine wundervoll hehre Sprache stammeln lasse.

Mit geringer Ausnahme bedarf unsere deutsche Verstragödie neuern wie älteren Datums der schauspielerischen Anempfindung und Nachhilfe, da der dramatische Pulsschlag in ihr vielfach latent ist. Es hat sich zum Dogma ausgebildet, Tasso und Iphigenie seien nicht bühnenfähig; aber sie würden erst recht auf der Bühne im Glanz ihrer idealen Reinheit aufstrahlen, wenn vier oder fünf echte Rhetoriker (nicht Deklamatoren) neben einander wirkten; und ebenso könnte der erste Teil des Faust seine Wirkung niemals verfehlen, wenn man sich nicht wie in Berlin nur mit einer Marthe Schwerdtlein begnügte. Diese Goetheschen Charaktere wollen vom Schauspieler geschaffen sein.

So bühnenmächtig, daß er allen mimischen Vernichtungsschlägen stolz die Stirne bietet, ist nur der einzige Shakespeare; und wenn er im Schauspielhause verhältnismäßig stärker als Andere wirkt, so liegt das Verdienst nicht beim Schauspielhause, sondern bei dem Dichter selbst, der ja sogar durch die Recitationen der Palleske und Türschmann nicht zu ertöten war. Herrn Oberländers Falstaff, Herrn Kahles Shylock, Fräu-

lein Meyers Julia, Herrn Müllers Lorenzo — alle diese Darstellungen fallen ab wie Eierschalen, wenn das Vögelchen sich selbst den Weg ins Leben bahnt.

Wie aber Shakespeare nur selten zu verderben ist, so schürt er andererseits wie kein Zweiter das Feuer eines frei schaffenden Talentes.

Für das Genie der Frau Frieb dichtete er nur Juliens Amme; er scheint unserer Künstlerin drei Jahrhunderte, bevor sie lebte, das Gewand schnittgerecht gemacht zu haben. Die beiden Andern, die im Schauspielhause noch erfüllt sind vom Geiste Shakespeares, haben sich zur Errettung des Sommernachtstraumes vereinigt. Wenn nach dem zweiten Akte Pucks rotes Röckchen neben dem grauen Kittel Zettels des Webers vor die Gardine tritt, so steht in diesem Bilde symbolisch der phantastische Realismus des genialen Schwanks vor uns, welcher in seinem kühnen Wollen und vollendeten Gelingen den Gipfelpunkt der Kunst Shakespeares bezeichnet. Umgaukelt von Musik zieht ein Wunderschifflein durch die Alltagswelt und scheint alle Poesie wie einen unendlichen Ballast über Bord zu werfen, wir dürfen nur zugreifen und nehmen was uns gefällt. Aber auch das wird uns im Schauspielhause trauriger Weise erschwert. Märchenhaft Süßeres kann die Sprache der Menschen nicht sagen, als mit den Worten Titanias und Oberons; aber die Elfenkönigin bedarf der dünnen Aermchen und des noch dünneren Discantes so wenig, wie ihr Gemahl der vollbusigen Körperlichkeit, in welche die Worte hineingeschluckt zu werden scheinen. Die Berliner Aufführung darf sich bei Zettel und Puck, Mendelsohn und Shakespeare bedanken, im Uebrigen ist sie grundschlecht und poesielos. Hippolyta und Hermia betonen kaum einen Vers richtig, die Liebespare gähnen sich an, und die Handwerker

hält zwar der energische Zettel mit geistigem Bande zusammen aber ein freiwilliges Entgegenkommen findet er nur bei Schlucker (Herr Krause) und Schnauz (Herr Will, der für kleinste Rollen brauchbar ist), die drei andern, schon in der Erscheinung widerlich, wissen von Shakespeare soviel wie die sieben Söhne Adams von der Liebe. Aus Peter Squenz, der ein dünkelhafter verhockter Bücherwurm ist, wird ein Dickwanst gemacht. In der anmutig aufgebauten Waldterrasse geht es seltsam unter den Elfen zu; gleich der erste Elf, der die erste längere Rede zu halten hat, spricht wie ein fünfjähriges Kind, das seine Geburtstagswünsche aufsagt. Titania erscheint mit einem Rattenschwanz von Gefolge, als wäre sie ein Regimentscommandeur der die Parade abnimmt, und zwar hat sie teils unerwachsene, teils sehr erwachsene Elfen um sich: jene üben vor dem Souffleur allerhand Sprünge aus, diese umstehen als breitschultrige (auch Fräulein Kopka von der Oper zählt mit) weißgekleidete Jungfrauen Titanias Blumenbett und singen sie in Schlaf, indem sie (mir ist besonders Fräulein Horina erinnerlich) einen Arm von sich strecken. Hat nun die Phantasie, die sich kleiner Elfen Geistergröße denken soll, einen Halt bei den Kindern oder bei Fräulein Kopka? Wie konnte man diese Sängerinnen sichtbar auftreten lassen? Geheimnisvoll aus den Blumenkelchen und vom Laub der Zweige muß ein schmeichelnder Gesang erklingen; Titania aber darf nicht im Parademarsch auf- und abziehen, sondern als ein rechter Spuk, der ist sie, erscheint und verschwindet sie plötzlich. Im Dresdener Hoftheater durchschwirrt in dieser Scene allerlei zartes Nachtgetier, Grillen, Motten, Fledermäuse, den Raum und kündigt die Gegenwart der Königin an; da alles ihrer wartet, erscheint sie selbst

Im letzten Akte verschweigt der gegenwärtige Darsteller des Theseus Verse, welche der Schlüssel für das Geheimnis der Dichtung und das klassische Programm aller Poesie sind:

Des Dichters Aug' in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts, und giebt ihm festen Wohnsitz.

Mit goldener Schrift sollte man diese Worte drucken! Mit gehobener Stimme müste sie der Schauspieler sprechen: ich möchte Lewinsky hören! Hier ist auch eine Wendung zum Publikum statthaft, wie sie Puck im Epilog sich erlaubt. —

Ich habe die einzelnen Beispiele für die Poesielosigkeit des Berliner Aufführungsstiles aus dem Sommernachtstraum gewählt, weil er seit drei Jahren das zugkräftigste und dauerhafteste Repertoirstück ist, und Shakespeare ihn gedichtet hat, den auch Herr von Hülsen als einen mächtigen Verbündeten schwacher Schauspieler anerkennt und dem er daher einen breiten Platz im Repertoir gesichert hält.

Je mehr aber die Hofbühne dem Genius selbst quantitativ huldigt, desto träger folgt sie den Spuren Shakespearischen Einflusses, soweit sich derselbe durch die deutsche Dramatik des letzten Jahrhunderts zieht.

Shakespeare hat unserm Drama die höchsten Ziele gesteckt. Zu ihm flüchtete sich Lessing vor dem Formenwesen französischer Klassicität. Zu ihm schworen die Jugendwerke Goethes und Schillers; seine Kunst mit der antiken zu verschmelzen, waren Kleist wie Grillparzer jeder auf seine Weise bestrebt, und auf sie folgte Otto Ludwig als Shakespearestudent par excellence.

Die Prosadramen unserer Klassiker, in denen für die Bühnenwirkung das Größte geschaffen ist, stehn selbstverständlich im eisernen Repertoir; obwol sie aber dem Talente der Schauspieler bessere Nahrung geben als die späteren Jambenstücke, so atmet doch keines dieser neun oder zehn Stücke auf der Bühne jenen besonderen Geist, der wie in jedem guten Hauswesen, so auch in jedem guten Drama lebt und die Atmosphäre bestimmt. In den Räubern soll böhmische Waldluft sein, bei Millers und Walters drückende Schwüle. Wo empfindet man etwas davon? Wie heimlich vertraut müste aus der engen Wohnstube der Geschwister echte Goethestimmung herauswehen! Wie unheimlich muß es in Marinellis Nähe nach Blut und Stickluft riechen! Nichts von alledem spürt man. Den traurigsten Eindruck macht Götz von Berlichingen, dieses meisterhafte Lehrlingswerk in welchem die deutsche Poesie guter Hoffnung geht. Eine Stümperhand zog Striche, sodaß die Scenen auseinanderfallen. Niemand, dem das Stück unbekannt ist, erfährt was eigentlich vorgeht.

Aber wenn man diese Kernstücke nationaler Größe, für die es stets ein Publikum gibt und geben soll, auch verstümmelt, man bringt sie wenigstens vor. Ein gleiches Glück wird dem preußischsten aller deutschen Dichter in Berlin seit lange schon verwehrt. In den vierziger Jahren machte die Hofbühne sogar mit Kleists Familie Schroffenstein Versuche. Jetzt fehlt, seitdem Herr Urban abging, der Prinz von Homburg; jetzt ist, seitdem Döring starb, der zerbrochene Krug nur im unfruchtbaren Spätsommer einige Male zu sehen; den vor acht Jahren geglückten Versuch mit der Hermannsschlacht gab man den Meiningern Preis, und Kätchen schläft Gott weiß unter welchem Hollunderbaume. Richard Wagner behauptet von Kleist, seine Dramen seien das Probestück der

echten deutschen Schauspielkunst. Fürchtet man in Berlin diese Probe zu machen? In Berlin wo Heinrich von Kleist der poetische Localheld sein sollte? Aber Wagner hat Recht; Kleist fordert ganze Künstler. Wem für Hermann die persönliche Macht des Herrschers, für Wetter vom Strahl die dämonische Kraft des Mannes, für den Prinzen der traumhafte Schwarmgeist des Jünglings fehlt, gehe hin und lese in Mädchenpensionaten Hannchen und die Küchlein oder Kinkels Otto den Schütz vor; er gebe es auf ein Held der Bühne zu sein! Aber ganz verraten würde Kleist von den tüchtigeren Lustspielkräften auch jetzt nicht sein. Die naturwahre Charakteristik und die knappe Gedrungenheit seiner Sprache steht wie ein Kreuzwegweiser unter den Gattungen des Dramas da und erzwingt sich die Bühnenwirkung, sobald Verständnis und einige Kraft ihr entgegenkommt. Jeder Monat sollte in Berlin einen Kleistabend bringen! Was mag Herr von Hülsen gegen diesen Dichter einzuwenden haben? Hat er ihn nur vergessen?

Sogar der Oesterreicher Grillparzer kommt noch eher zu seinem Rechte, wiewol die Darstellung von des Meeres und der Liebe Wellen ein Muster ästhetischen Unrechts war. Kaum wünscht man nach dieser Erfahrung Medea und Sappho herbei. Otto Ludwigs Erbförster kam spät, die Makkabäer gar nicht: und den armen Hebbel bemühte man sich, dadurch systematisch in Mißcredit zu bringen, daß man einem Bayreuths noch ungewohnten Publikum seine Nibelungen vorsetzte. Wo aber blieb Judith? Wo Maria Magdalene?

Alle diese Stücke kraftvollen dramatischen Inhalts boten sich Herrn von Hülsen schon als Novitäten an, aber Herr von Hülsen war von jeher für zeitgenössische Production ein zugeknöpfter Mann, wenn sie nicht aus der Schule von

Benedix und der Birch-Pfeiffer kam. Er wagt nichts mit jungen Talenten und läßt lieber Andre ins Feuer greifen. Auf den Trümmern des Victoriatheaters erst mußten sich Herr von Wildenbruch und seine Karolinger den Siegesweg über deutsche Bühnen erschließen, bevor der Harold im Schauspielhause den längst erbetenen Einlaß fand. Was mag Herr von Hülsen dem Verfasser geantwortet haben, da er vor Jahren anklopfte? Etwa so: Schreiben Sie, bitte! Komödien! Modernes, junger Mann! womöglich lustig's Zeugs! liebt Publikus! Können wir spielen! Haben Komiker! Fort mit den alten Chartequen!

Das geschah einst. Das Blättchen drehte sich. Der vielfach verspottete Tragödienassessor erwachte eines Morgens als neuer Shakespeare. Es half nichts; Harold mußte heraus. Der Abend kam, Publikus jubelte, der Dichter auch; er erwies sich dankbar und brachte den verehrlichen Lustspielkräften und sich selbst zu Gefallen das nächste Mal Modernes — Opfer um Opfer!

Nicht jedem Dichter wird es so gut bei Herrn von Hülsen, welcher seine Theorie vom geregelten Dienstverhältnis auch auf die Autoren anwendet. Amüsante Enthüllungen hat darüber kürzlich Paul Lindau gemacht.

So wenig wie die Schauspieler auf den Berliner Hofbühnen einem mitempfindenden Lehrmeister begegnen, so wenig begegnen die Autoren dort einem anempfindenden Nachdichter. Diesen wie jenen tritt der ehrenfeste, straff und stramm ins Zeug gehende Soldat entgegen, dem der Dienst oberstes Gesetz der Kunst ist und der erwünschten Falls von seinem Hausrecht Gebrauch macht, wo der Wunsch des Dichters zum wenigsten gehört sein muß.

Herr von Hülsen ist ein Mann nahe den Siebzig. Von ihm kann eine Aenderung seiner Prinzipien weder erwartet noch verlangt werden. Aber vielleicht blickt er selbst, da er sein vornehmes und ehrwürdiges Kunstinstitut in seiner Weise liebt, nicht ohne heimliche Besorgnis auf den energischen Nebenbuhler, der das hauptstädtische Publikum hinaus in die Friedrich-Wilhelmstadt einlädt. Wer auch in der Kunst von den Segnungen der freien Concurrenz überzeugt ist, wird dieses Unternehmen freudig begrüßen. Aber alte Liebe rostet nicht, und unsere Hoffnung gehöre nach wie vor der Bühne am Schillerplatz! Mit schwunghafter Freiheit steigt Schinkels hehrer Bau, ein Sinnbild ernst und heiterer Kunst, empor. Eben jetzt ist man dabei, sein Aeußeres würdiger zu schmücken. Möge auch die Kunst, die im Innern ernst und heiter geübt wird, endlich anfangen, sich ihrer erhabenen Stätte würdig zu zeigen!

Dem Jubilar indessen sei aufrichtigen Gemütes ein langes und glückliches Alter gewünscht, in beschaulicher Ruhe!

Wilhelm Ißleib (Gustav Schuhr), Berlin, Wilhelmstraße 124.

Wozu der Lärm?

Geneſis der Freien Bühne.

Von

Paul Schlenther.

Berlin 1889.
Verlag von S. Fiſcher,
Königl. ſchwed. Hofbuchhändler.

Ueber Urſprung, Zweck und Verfaſſung des am 5. April dieſes Jahres hier in Berlin begründeten Vereins „Freie Bühne“ herrſchen ſogar unter ſeinen neunhundert Mitgliedern ſtellenweis ſo wenig deutliche Vorſtellungen, daß ein Wort der Aufklärung um ſo eher in einem Zeitpunkt vernommen werden darf, wo ſich gegen den Verein allerhand kleine Angriffe richten, welche ſeinen Sturz oder Umſturz abſehn möchten.

Wie immer, ſo wird auch hier eine pragmatiſche Darſtellung deſſen, was geſchehn iſt, die ſicherſte Klarheit ſchaffen. Da auch ich an der Wiege der „Freien Bühne“ geſeſſen habe und ſie nicht zu verlaſſen gedenke, ſo kann ich erzählen. Was ich vorbringe, ſind keine Geheimniſſe; Niemand dürfte ſich durch dieſe Offenbarung geſchädigt fühlen.

Es war im März dieſes Jahres, als ich auf einen Sonntag Vormittag in eine hieſige Weinſtube geladen wurde, um über die Stiftung einer „Freien Bühne“ zu beraten. Ich bekenne, daß ich der Aufforderung mehr aus Wißbegierde, als aus Begeiſterung folgte, denn ich war mir der ungeheuern Schwierigkeiten eines ſolchen

Unternehmens bewußt. Es fanden sich acht oder neun Herren zusammen; außer unserm bewährten Schatzmeister und einem mir bis dahin unbekannt gebliebnen Theateragenturgehilfen traf ich lauter Berufsgenossen: Journalisten, welche für Tagesblätter oder Wochenschriften über Litteratur und dramatische Kunst kritisch schreiben. Als ich an den Einladenden die Frage richtete, worum es sich handle und ob man uns bestimmt formulirte Vorschläge unterbreiten könne, erhielt ich keine entscheidenden Antworten; die Discussion drohte sich zu verzetteln. Andrerseits scheute man sich, die litterarischen Prinzipienfragen in den Mittelpunkt zu rücken, weil diese jedes praktische und faktische Ergebnis verzögert oder gar verhindert hätten.

Da man doch einmal in allen Theaterangelegenheiten immer gleich nach Paris schielt, so verwies man zumeist auf das Muster des dortigen Théâtre libre, wo Tolstoi's „Macht der Finsternis" und ähnliche litterarische Ungewöhnlichkeiten zur Aufführung versucht worden waren. Auf einen grundlegenden Unterschied jedoch wurde schon damals nachdrücklich hingewiesen: Das Théâtre libre ist das Geschäftsunternehmen eines speculativen Kopfes, die „Freie Bühne" sollte rein künstlerischen Zwecken dienen. Was sie erwirbt, sollte für diese Zwecke ausgegeben werden. Hierin, glaub ich, waren Alle damals einig, und dabei ist es auch geblieben.

An jenem Weintisch ergab sich bald die Notwendigkeit, die zwanglose Unterredung an eine Art parlamentarischer Form zu binden, und auf Vorschlag eines der Eingeladenen wurde die Leitung der Debatte dem an-

wesenden Dr. Otto Brahm vertraut. Man kam jetzt bald zu dem Entschluß, in einer Aufforderung dem kunstsinnigen Publikum Berlins Zweck und Plan der „Freien Bühne" mitzuteilen.

Was waren Zweck und Plan? Der Entwurf zur Aufforderung, den wir noch am selben Tage abfaßten und der dann in vielen Exemplaren verbreitet wurde, deutet es an: „Uns vereinigt der Zweck, unabhängig von dem Betriebe der bestehenden Theater und ohne mit diesen in einen Wettkampf einzutreten, eine Bühne zu begründen, welche frei ist von den Rücksichten auf Theatercensur und Gelderwerb. Es sollen während des Theaterjahres in einem der ersten Berliner Schauspielhäuser etwa zehn Aufführungen moderner Dramen von hervorragendem Interesse stattfinden, welche den ständigen Bühnen ihrem Wesen nach schwerer zugänglich sind. Sowol in der Auswahl der dramatischen Werke, als auch in ihrer schauspielerischen Darstellung sollen die Ziele einer der Schablone und dem Virtuosentum abgewandten lebendigen Kunst angestrebt werden."

Dies war der Zweck; es fragte sich, durch welches Mittel er zu erreichen sei. Das Bedürfnis der Censurfreiheit wies den Weg. Es durfte auf die geplanten Vorstellungen kein öffentliches Abonnement ausgeboten werden, sondern es mußte sich ein Verein zusammenschließen, innerhalb dessen die Aufführungen vor sich gehn konnten. Dieser Verein brauchte, wie jeder andre, einen Vorstand, und über die Zusammensetzung dieses Vorstandes, besonders über die Zahl seiner Angehörigen kam es in

einer zweiten Besprechung zu lebhafter Meinungsverschiedenheit. Einig aber war man darin, daß an der Spitze des Vorstands eine litterarische Persönlichkeit zu stehn hatte. Sodann sah man die Notwendigkeit eines Rechtsbeistands ein. Endlich wurde ein Geschäftsmann als Schatzmeister für unentbehrlich erachtet.

Mit diesen drei Männern gab sich die Mehrheit der Anwesenden zufrieden. Gewählt wurde zum Vorsitzenden Herr Dr. Brahm, zum Rechtsbeistand Herr Rechtsanwalt Paul Jonas und zum Schatzmeister der Kgl. schwed. Hofbuchhändler Herr S. Fischer.

Einige Zeit später ging man an die Feststellung der Satzungen. Es wurde als unausführbar anerkannt, sämtlichen Mitgliedern gleiche Rechte und Pflichten einzuräumen, da es nicht möglich gewesen wäre, in allen künstlerischen und geschäftlichen Fragen den Gesamtverein zu bemühn. Man stützte sich auf die alte Erfahrung, daß ein Theaterstaat so einheitlich wie möglich regiert werden müßte; je weniger Köpfe, desto fester der Sinn, desto sichrer der Erfolg!

Der erwählte Rechtsbeistand legte einen Statutenentwurf vor, welcher mit geringfügigen Aenderungen durch Mehrheitsbeschluß angenommen und von sämtlichen zehn Herren durch volle eigenhändige Namensunterschrift beglaubigt wurde, auch von Denjenigen, welche später die Brauchbarkeit dieser Satzungen anfochten.

Ein Auszug dieser Satzungen wurde, auf demselben Blatt mit jenem Aufruf, an unser theaterfreundliches und kunstsinniges Publikum versandt.

Die wesentlichste Bestimmung lag in dem später so oft mißverstandnen Unterschied zwischen ordentlichen und außerordentlichen Vereinsmitgliedern. Es wäre vielleicht deutlicher gewesen, wenn man von activen und passiven Mitgliedern gesprochen hätte. Auch hier mag der zweischneidige Sprachreinigungsgeist wieder eine Begriffsverwischung herbeigeführt haben. Während in den meisten Vereinen die Zahl der passiven gegenüber der der activen Mitglieder kleiner ist, mußte sich hier das Verhältnis umkehren. Die Zahl der activen Mitglieder wurde beschränkt, die der passiven unbeschränkt gelassen. Jene sollten an Zahl den zehn Begründern gleich kommen. Nur sie sollten, was von allen Gegnern wissentlich oder unwissentlich übersehn wird, für etwaige Schulden des Vereins haften, während die passiven nicht über ihre Beiträge hinaus haftbar werden. Zu einer Zeit, als man noch nicht absehn konnte, wie das Unternehmen glücken würde, war das ein von unsren passiven Mitgliedern nicht gering geschätzter Unterschied. Ich kann auf ähnliche Verhältnisse in manchen musikalischen Vereinigungen hinweisen, wo auch nur die activen Mitglieder etwas zu singen und zu sagen haben, während den passiven nur die angenehme Aufgabe bleibt, zu zahlen und zuzuhören.

Bei der „Freien Bühne" gestaltet sich das Verhältnis so, daß die zehn Activen mit ihren geschäftlichen und künstlerischen Bestimmungsrechten alle Pflichten und Lasten auf sich nehmen, während die Passiven nichts weiter zu tun haben, als gegen einen nach Wahl ihres Platzes

bestimmten, anerkanntermaßen überaus geringen Jahresbeitrag den Vorstellungen des Vereins als Zuschauer beizuwohnen. Wenn also verschiedne passive Mitglieder jetzt den Ehrgeiz kund tun, uns Zehn aus dem harten Sattel zu heben, um sich selbst aufs wilde Roß zu schwingen, so stimm' ich aus voller Brust in den Seufzer ein, mit welchem mein Freund und Schicksalsgenosse Fritz Mauthner sich neulich an das milde Herz des Börsen-Couriers legte: „Ach, und es ist doch so viel bequemer, „außerordentliches" Mitglied zu sein, als „ordentliches"!

Ich entsinne mich nicht, daß diese grundsätzliche Scheidung der beiden Mitgliedergruppen in jenem ursprünglichen „Rat der Zehn" irgendwelchen Widerspruch erfuhr. Man lobte allerseits die juristische Klarheit und Vorsicht, mit welcher das Statut entworfen war. Auch die eigentlichen litterarischen und ästhetischen Voraussetzungen des Vereins gaben noch immer keinen Anlaß zum Zwist.

Aber der Zwist blieb nicht aus. Da er keine sachlichen Motive hatte, so ging er von kleinen taktischen Fragen aus und warf dann sich auf's Persönliche. In einer Vereinssitzung fielen, wer weiß woher sie kamen, plötzlich scharfe Worte, die noch schärfer aufgefaßt wurden, als sie gemeint waren, und aus dem „Rat der Zehn" forderten zunächst zwei ihre Entlassung. Der Eine hatte sich kürzlich aus einem Schauspieler in einen Feuilletonisten verwandelt, der Andre war jener Theateragenturgehilfe. Laut den von ihnen mit unterzeichneten Satzungen hatten wir das Recht, die beiden Herren bis Ablauf des Geschäftsjahres

festzuhalten. Der schroffe Ton ihres Entlassungsgesuchs jedoch veranlaßte die übrigen, nicht blos auf dieses Recht zu verzichten, sondern auch den Vermittlungsversuch eines dritten Decemvir dankend abzulehnen. Die Folge davon war, daß auch dieser Dritte, ein Zeitungsredakteur, seine Freigabe wünschte nnd erhielt.

Ich habe damals (es war im Juni) den Rücktritt der drei Mitbegründer ehrlich bedauert, denn keiner von ihnen war ohne Verdienste um unser Unternehmen. Der Zeitungsredacteur war derjenige gewesen, der uns zur ersten Besprechung gebeten hatte; der Theateragent hatte uns vom bühnenpraktischen Standpunkt aus einen Kostenüberschlag gemacht, von dem späterhin mancherlei benutzt werden konnte; vom journalistischen ehemaligen Schauspieler erhofften wir künstlerischen Beistand durch Rat und Tat. Ueberdies hatten alle drei Herren bis zuletzt tätig und wirksam in ihren Kreisen für die „Freie Bühne" passive Mitglieder angeworben.

Ich beklagte ihren Rücktritt und hörte erst auf ihn zu beklagen, als ich wahrnahm, daß sie gegen die spätern Unternehmungen der „Freien Bühne" in mehr oder minder persönlicher Gehässigkeit schrieben und schrieen. Nun erst wurde mir klar, daß wir uns nach den verschiedentlichsten Seiten hin auf die Dauer nie verständigt hätten. Inzwischen wurde nach Ersatz gesucht und wir hatten die Freude, daß zwei schriftstellerische Persönlichkeiten, Fritz Mauthner und Ludwig Fulda sich uns zugesellten. Später trat Gerhart Hauptmann, dessen

Drama „Vor Sonnenaufgang" zuvor*) für die zweite Vereinsvorstellung bestimmt worden war, noch in die Reihe der activen Mitglieder ein. Damit waren wir wieder vollzählig: außer den drei Vorstehern und den drei Neugewählten die Brüder Heinrich und Julius Hart, Julius Stettenheim und ich.

Wir verkehrten fortan in ruhiger Verständigung. Allein es kann der Frömmste nicht in Frieden leben, wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt. Und die bösen Nachbarn fanden sich ein; sie wollten niederreißen, was inzwischen erbaut worden war.

Es hatte zunächst gegolten, für die Vereinsvorstellungen einen Theaterraum zu mieten und für die scenische Herstellung und Leitung der geplanten Aufführungen einen Fachmann zu bestellen. Den Raum gewährte das Lessingtheater, dessen Eigentümer, Herr Dr. Oscar Blumenthal, mit dem Vorstand im Sommer einen Mietsvertrag schloß. Der Fachmann fand sich in dem damaligen Regisseur des Leipziger Stadttheaters, Herrn Hans Meery.

Nun blieb die Sorge, ob wir das Haus füllen und dem Fachmann einen Wirkungskreis bieten könnten. Die Sorge war unnütz, denn bereits im Juni zählte der Verein

*) Ein frommes Blättchen will erfahren haben, die „Freie Bühne" sei zum Zweck begründet worden, damit alte Sachen ihrer ordentlichen Mitglieder zur Aufführung kämen: Hauptmann's „Vor Sonnenaufgang" und Mauthners „Henriette Maréchal". Darauf ist zu erwidern, daß auch Mauthner erst vom Vorstand der „Freien Bühne" gebeten wurde, für sie „Henriette Maréchal" aus dem Französischen der Brüder Goncourt zu übersetzen.

360, jetzt zählt er über 900 Mitglieder. Und diese stattliche Vereinsgenossenschaft konnte getrost zum Vorstande sagen: Beisammen sind wir, fanget an.

Aber bevor der Vorstand anfing, wurde ein von sämtlichen activen Mitgliedern bewilligtes und unterzeichnetes litterarisches Programm im Verein verbreitet.

Diesem Programm ist, wie zu erwarten war, nicht überall zugestimmt worden. Auch ich hab es nur zögernd unterschrieben. Der erste Blick zeigt uns ein bedenkliches Ueberwiegen der Ausländer über die einheimischen Dichter. Dort haben wir Ibsen, Björnson, Strindberg, die Brüder Goncourt, Tolstoi; hier nur Anzengruber, Fitger und Hauptmann. Drei gegen fünf! Von diesen Dreien sind Anzengruber und Fitger längst anerkannte Autoren, und Ludwig Anzengruber ist ein Dramatiker, dessen starke und gesunde Kraft endlich auch auf unsern stehenden Theatern nach Gebühr gewürdigt wird. Wenn eines seiner Volksdramen („Das vierte Gebot") der „Freien Bühne" übrig gelassen wurde, so geschah es aus Besorgnis, es könnte auf ein gewöhnliches Theaterpublikum mit seiner rücksichtslosen Entlarvung familiärer Zustände zu kraß und peinlich wirken und kein lohnendes Repertoirstück werden. Hier lag also für die „Freie Bühne" eine gebotne Aufgabe vor, und Niemand wird es tadeln, daß sie das problematische Stück den Bühneninteressenten einmal vorzuführen gedenkt.

Anders liegt der Fall bei Arthur Fitger. Sein Trauerspiel „Von Gottes Gnaden" ist reich an eben jenen Effekten, welche ein größres Theaterpublikum angenehm

aufregen. Ueberdies ſpielt es im vorigen Jahrhundert und im Coſtüm wird ſeltſamer Weiſe oft Manches ruhig hingenommen, was man im Rocke der Gegenwart nicht mag. Aber das Stück erſchien der Aufſichtsbehörde aus politiſchen Erwägungen in öffentlicher Vorſtellung anſtößig, und ſo mußten ſich die Theaterdirektoren ihre große Luſt am Stück vergehn laſſen. Die „Freie Bühne“ iſt nun bereit, in ihrem geſchloſſenen Verein das Drama auf ſeine Bühnenwirkſamkeit, vielleicht auch auf ſeine culturgeſchichtliche Unſchädlichkeit hin zu erproben. Sollte ſich durch die Vereinsdarſtellung die Behörde überzeugen, daß ſie zu ſchwarz geſehn, ſo hätten unſre Theaterdirektoren vom Wagnis der „Freien Bühne“ einen greifbaren Vorteil.

Handelte es ſich in dieſen Fällen um ein einzelnes Werk, ſo handelt ſich's zudritt um einen neuen Dichter. Wenn der Vorwurf erhoben wurde, die „Freie Bühne“ verzichte auf Werke unbeachtet gebliebner junger deutſcher Dramatiker, ſo genügt zur Widerlegung der Name Gerhart Hauptmann, der freilich, wie ſich herausgeſtellt hat, nicht Jedermann's Fall iſt.

Wir aber geben die Hoffnung nicht auf, demnächſt noch auf andre Namen verweiſen zu können und zugleich den Verdacht zu entkräftigen, als folgte die „Freie Bühne“ einer ſogenannten einſeitigen Richtung. Daß wir aber junge Talente oder gar Genies über Nacht heerweis aus der Erde ſtampfen, ſoll Niemand von uns verlangen. Wenn Andre ſich dies zutraun, wir beſcheiden uns.

An Luſt und Fleiß, in der hochgehäuften Spreu dra-

matischer Production nach Weizenkörnern zu suchen, hat es nicht gefehlt. Mit selbstlosester Hintansetzung seiner eigensten Interessen und drängendsten Privatstudien ist der standhafte und unverdrossene Vereinsvorsitzende an seine saure Arbeit gegangen. Nur Theaterlenker wissen, wie fürchterlich viel noch immer in Deutschland dramatisirt wird. Wer nennt die Stoffe, zählt die Jamben? Auf Obertertia hebt es an mit den Hannibals und Neros, den Wittekinds und Konradins; im Lehnstuhl des pensionirten Gymnasialprofessors hört es noch lange nicht auf. Dieser ringt mit Sophokles, jener mit Schiller um den Palmenzweig; kaum einer ahnt etwas von den Bedürfnissen und Ansprüchen eines Theaters. Was gehn derartige Fingerübungen die „Freie Bühne" an? So wenig sie bei den Zugstücken allgemein beliebter Modeautoren mit den Berufstheatern in Wettstreit treten will, so wenig will sie das Bühnenunmögliche möglich machen. Die Zahl der Verkannten wird durch die „Freie Bühne" nicht geringer werden, denn wie jeder Theaterdirector hat auch der Vorstand der „Freien Bühne" bereits die Erfahrung gemacht, daß in den weitaus meisten Fällen solch ein Verkannter immer selber der Einzige ist, der sich verkennt. Die in's Dunkel gebannte Talentlosigkeit soll durch uns nicht an's Licht gezogen werden, weder wo sie das Alte zum tausendsten Male wiederkäut, noch wo sie Neues mißversteht. Mit den Buchdramen, die allein auf dem Papiere leben können, hat die „Freie Bühne" nicht mehr zu schaffen, als mit den sogenannten Theaterstücken. Von den offnen Bühnen möchte dieser geschlossene Verein

darum ſo verſtanden ſein, daß er in deren eignem Intereſſe vor die Lampenprobe das Zweifelhafte bringt, woran ſie ſelbſt ſich nicht wagen wollen oder nicht wagen dürfen. Werden wir ſo verſtanden und anerkannt, ſo darf uns auch Niemand vorwerfen, daß wir Gewagtes bringen. Wir glauben, daß ſich die Kunſtgebiete mit dem Wandel der Zeiten ebenſo ändern wie alle Gebiete des Lebens. Mit religiöſen und politiſchen Anſchauungen, mit Sitte und Recht, mit Tracht und Neigung wechſeln auch die Anſchauungen der Kunſt. Jeder Zeitgeiſt ſucht ſich ſeinen eignen künſtleriſchen Ausdruck. Wenn ein Altes aufgegeben, ein Neues geſucht wird, ſo verſchieben ſich die Grenzen; und diejenigen ſind die glücklichſten Finder, die ſich bis zur äußerſten Grenze vorwagen. Wäre Columbus in der alten Welt geblieben, ſo hätte er nicht Amerika entdeckt. Und wenn Henrik Ibſen in ſeiner dramatiſchen Kunſt nichts Neues wollte und nichts Neues verſuchte, ſo wäre er ein Epigone geblieben, wie andre mehr; im Schatten jener großen Weltdichter, welche den Geiſt einer vergangnen, ihrer eignen Zeit künſtleriſch zu erfaſſen wußten und für alle Zeit ihn uns klaſſiſch überliefert haben, würde er veralten und verarmen. Er hat von jenen Weltdichtern, die man jetzt ſo gern gegen ihn ausſpielt (welch eine Ehre für ihn), etwas gelernt, was ihre Nachahmer nicht lernen konnten: neu und ſich ſelbſt getreu zu ſein.

Wir haben die „Freie Bühne“ am 29. September mit einem Drama Henrik Ibſen's eröffnet, weil wir allerdings in ihm vor allen andern Germanen den Pfad-

finder oder, wenn man will, auch nur den Pfadsucher derjenigen dramatischen Kunst erkennen, die dem neuen Lebensinhalt am nächsten kommt; wir haben unter seinen Dramen „Gespenster" auserwählt, weil dieses Werk, abgesehn von seinen künstlerischen Vorzügen und der Kühnheit seines ethischen Grundgedankens das Einzige ist, welches andren Bühnen noch immer untersagt bleibt.

So viele Gegner des Dichters und seines Werks auch innerhalb unsrer Vereinsgenossen im Theater waren und ihrer Abneigung gelegentlich entschlossen Luft machten, so hatte doch die „Freie Bühne" einen glückverheißenden Anfang gemacht. Vor Allem auch schauspielerisch. Zwei hervorragendste Berliner Theaterdirektoren hatten je eine erste Kraft zur Verfügung gestellt. Selbst die Direktion des ibsenzagen Wiener Burgtheaters hatte in dankenswerter Weise ihren ersten Heldenliebhaber nach Berlin beurlaubt. Einer der berühmtesten Schauspieler Deutschlands verließ seine ländliche Einsamkeit, um mit am Werke sein zu können, und eine edle, geistvolle Frau, welche längst der Bühne entsagt hatte, entschloß sich, aus Verehrung für den Dichter noch einmal aus ihrer Häuslichkeit herauszutreten.

Es mischten sich manigfache Spiel- und Stilarten, und doch entstand fast über Nacht ein bewunderungswürdiges Ganze. Und wenn man vor nun bald vier Jahren die erste, bahnbrechende Berliner Gespenstervorstellung mit der Empfindung verließ: „Ibsen kämpft", so gingen wir aus dieser zweiten Aufführung mit der Ueberzeugung: „Ibsen wird siegen!"

Während die „Geſpenſter" einſtudirt wurden, erhielt ich Ende September ein Drama geſandt, das mir ſo unbekannt war, wie der Name ſeines Verfaſſers. Ich begann zu leſen. Schleſiſche Mundart! Ich las weiter und empfing einen jener ſeltnen Eindrücke, die wie das Leben wirken. Mir war, als ob ich dieſe Krauſe's und Hoffmann's, dieſe Spillern und ſelbſt dieſen Hopslabär ſeit unvordenklichen Zeiten gekannt hätte. Dieſe leibhaftigen Geſtalten hielten mich ſo feſt in ihrem Bann, daß ich beim erſten Leſen die dramatiſchen Mängel des Werks überſah und eigentlich erſt bei der Bühnenaufführung ganz durchſchaute. Der Vorſtand der „Freien Bühne" war entſchloſſen, das Werk zu bringen, befragte aber zunächſt uns active Mitglieder um die Meinung. Jeder ſtimmte dafür, wenn ſchon mit mehr oder minder ſtarken Bedenken. Ich habe meine Erwartungen vom Stück noch vor der Aufführung in der Deutſchen Litteraturzeitung ausgeſprochen und brauchte ſie nach dem Bühneneindruck nur wenig zu modificiren:

Der Verein glaubte ein ſtarkes und urſprüngliches Talent der Reife und künſtleriſchen Selbſtzucht näher führen zu können. Nicht die äſthetiſche und ſociale Tendenz des außergewöhnlichen Stücks, ſein ſchrankenloſer, noch ſchlackenreicher Naturalismus und ſein ſchwer durchſichtiges Lebensprogramm ſollte gelohnt werden, ſondern der kühne Wagemut des Dichters, aller Convention und aller Schablone gründlich zu entſagen, und der geniale Verſuch, ein neues und volles Leben in dramatiſche Formen zu faſſen Unſer deutſches Drama ſteht vor einer Gefahr

zwiefältiger Erstarrung und Vertrocknung; im ernsten Genre werden die Epigonen des Schiller'schen Jambenstils in ihren mehr historiographischen als poetischen Leistungen immer blutloser, schemenhafter, schulmeisterlicher; im heitern Genre nistete sich ein plumpes, ödes und banales Scheinwesen fest, das sich in äußerlichen Wortwitzen und Requisitenspäßen erschöpft; ein künftiger Geschmack wird an jenem ledernen Kothurn ebenso geringschätzig vorbeigehn, wie an diesem strohernen Soccus, und der Verein „Freie Bühne" hat mit jenem nicht mehr zu schaffen, als mit diesem.

Ebensowenig geht ihn die durch Saisonerfolge beglückte Tantièmenpoesie etwas an, welche uns in der Nachahmung des Pariser Salonstücks mit mehr oder weniger feuilletonistischem Esprit eine angeblich deutsche Gesellschaft vorgaukelt, die es in der Gegenwart nicht gibt, und die in Zukunft gewiß ganz anders ausschlagen wird. Was für Frankreich die Gesellschaft bedeutet, bedeutet für Deutschland noch immer das Volk. Liegt während der letzten fünfzig Jahre der Wert des französischen Dramas im Salonstück, so liegt der Wert des deutschen Dramas im Volksstück. Was wir mit höherem Stolz all jenen Scribe und Feuillet, Augier, Dumas und Sardou entgegenstellen, das liegt in jenem Bereich des deutschen Volkes, wo Hebbel seine Maria Magdalene, Otto Ludwig seinen Erbförster und Anzengruber seine Bauernkomödien fand. Dort hat auch der junge Gerhart Hauptmann sein sociales Drama gefunden. Wie Anzengruber übt auch er eine mundartliche Sprache,

wie Ludwig schildert auch er den Niedergang einer ländlichen Familie, wie Hebbel zeigt auch er das tragische Schicksal eines verratnen Weibs aus dem Volke. Und doch bindet er sich an keinen seiner Vorgänger. Er ist 1862 in Salzbrunn geboren und verlegt den Schauplatz der Handlung in die Umgegend von Jauer, die er von Kindesbeinen an kennt. Seine Landleute reden mittelschlesisches Messing, und ihr Schicksal steht im engsten Zusammenhange mit den specifischen socialen Verhältnissen jener Gegend. Ein Bauernhof, auf dem man von Austern und Hummern lebt und seinen Durst in Champagner (und nicht einmal in Grüneberger Champagner) löscht, wo Kühe und Pferde aus marmornen Krippen und neusilbernen Raufen fressen, während das Gesinde darbt und sich rackert, kommt in all seinen Zuständen und Gestalten zu unsrer lebendigsten Anschauung. Auf die Frage, woher dieser Reichtum, ergeht die Antwort: „Das hat die Kohle gemacht, die unter unsern Feldern gemutet worden ist, die hat die armen Bauern im Handumdrehen steinreich gemacht.“ Aber mit dem jähen Reichtum ist nicht das Glück gekommen. In einer solchen Bauernfamilie ist der Vater ein wüster Trunkenbold, der sein Laster nicht blos auf die ältre Tochter, sondern sogar auf deren dreijähriges Söhnchen vererbt hat. Sein Schwiegersohn ist ein eitler und unreeller Windbeutel, der trotz aussaugerischen Manipulationen das angeheirathete Geld über kurz oder lang verposamentiren könnte. Die jüngere Tochter hat eine städtische Erziehung genossen, und dadurch ist ihr gutes und ehrliches Wesen in einen conflict-

reichen Zwieſpalt geraten, an dem ſie, fremd im Vaterhauſe, zu Grunde geht. Die Stiefmutter iſt ein rohes Weib, deſſen abgeſchmackter Eitelkeit eine hauptſtädtiſche Tartüffin fröhnt, deſſen Wolluſt ein junger, dummdreiſter Vetter vom Nachbarhof befriedigt, während der Mann bis vor Sonnenaufgang hinter dem Schnapſe ſitzt. Keine ſehr angenehme Familie, und man wird es dem jungen idealiſtiſchen Volksbeglücker, der zum Studium der ſocialen Verhältniſſe in jenen Kohlendiſtrikt kommt, nicht verargen, wenn er alsbald wieder ſeine Schritte wendet. Leider nimmt er das Lebensglück der jungen Bauerntochter mit ſich, die an den unklaren Schwärmer ihr gutes Herz verlor, das in allem Schmutz und, was mehr ſagen will, bei gründlichſter Einſicht in die unkeuſcheſten Dinge keuſch geblieben iſt. Er war ihr heimlich Geliebter geworden und erwog den Gedanken mit dem friſchen und geſunden Mädchen ſeinen erbkräftigen Stamm fortzupflanzen. Da erfährt er, der principielle Antialkoholiſt und Abſtinent, daß ſie aus einer Potatorenfamilie ſtammt und macht ſich verſtohlen davon. Man erfährt nicht recht, wie tief ihn der Verzicht auf dieſe Liebe innerlich berührt; das Mädchen aber erſticht ſich. Sie iſt die eigentliche Heldin dieſer Dorftragödie, denn ſie ſteht geiſtig und ſeeliſch über Verhältniſſen, von denen ſie phyſiſch nicht los kann. Es iſt ausgezeichnet, wie ſie mit ihrer Beſchränkung ringt, wie ſie unter der Trunkſucht des Vaters, unter der Roheit der Stiefmutter, unter der lüſternen Lafferei des Schwagers, unter der Rüdigkeit eines angezwungnen Freiers leidet, ohne doch zu verleugnen, daß ſie von Natur zu all dieſen Leuten gehört. Erſt als der Mann ihrer Liebe

kommt, gehn ihr die letzten Lichter über Alles auf, und die Erkenntnis ſchlägt ſie zu Boden. Aber die Heldin tritt keineswegs vereinzelt aus dem Drama hervor, rings um ſie her lebt und atmet Alles in vollſter Menſchlichkeit. Nur wenig Züge genügen dem Dichter, und eine Geſtalt ſteht leibhaftig da. Bei einer Fülle von Perſonen oder, wie der Dichter ſagt, „von handelnden Menſchen“ herrſcht völlige Klarheit der Compoſition und Scenenführung. Es liegt hier der in unſrer neuern Theaterdichtung ganz vereinzelte Fall vor, daß traurige Urſachen ſich durch komiſche Wirkungen äußern und dadurch eine echt humoriſtiſche Stimmung, ein Lächeln aus bewegtem Gemüte entſteht. Sehr bezeichnend war bei der Aufführung dafür der Eindruck, den ein armer Dorftrottel hervorrief. Zuerſt lachte man, dann ſtimmte er plötzlich ernſt, und ſelbſt die profeſſionirten Spötter verſtummten; bis auf Einen.

Alle alten, gebrechlichen Eſelsbrücken des deutſchen Schauſpiels, wie Monolog, Beiſeiteſprechen ſind umgangen. Während andre Autoren ihre Leute einander Dinge erzählen laſſen, die ſie ſelbſt mit und an einander durchlebt haben, ſchwindet hier jede zarte Rückſicht auf ein etwaiges Theaterpublicum und deſſen Verſtändnis. Die Dinge erklären ſich einfach durch ihren natürlichen Verlauf. Und ſchon wegen dieſer ſeltnen, in der heutigen Bühnenlitteratnr faſt unvergleichlichen Vorzüge der Charakteriſtik und Technik ſollten Hyperäſthetiker mit ihren ſtofflichen Einwänden zurückhalten und hier ein junges Talent eben um ſeiner aufſchäumenden Kraft willen freudig begrüßen. Stofflich genommen fingen

unſre beiden Größten nicht viel anders an; und jedesfalls ſteht dieſes Drama den Räubern und dem Götz nicht ferner, als die nacherzeugte dünnflüſſige Jambenbuchdramatik der Iphigenie und dem Wallenſtein. Der Weg, den Gerhart Hauptmann geht, mag nicht der reinlichſte ſein. Er führt am Geſchäft der Hebamme und beim Buhllager der Stallmagd vorbei, aber er iſt kein Irrweg, denn er führt ins Leben. Immer, ſo oft die deutſche Dichtung ſich auf ſich ſelbſt beſann, grub ſie ſich mit derbem Spatenſtich tief ein in den Boden des niedrigen und niedrigſten Volkslebens. Von dorther ſog ſie neue Kraft, die ſie allmählich nach oben trieb. —

Als man nun im ſteten Verkehr mit dem Dichter an die Bühneneinrichtung ging, ergab ſich die Notwendigkeit durchgreifender Aenderungen. Der Autor hatte ohne jede Rückſicht auf unſre beſtehenden Bühnenverhältniſſe gearbeitet. Aus der einmal gewählten Situation zog er mit naiver Dreiſtigkeit die äußerſten Conſequenzen. Andrerſeits gab er ſeiner ſocialpolitiſchen und philanthropiſchen Ideenentwicklung weitern Spielraum, als ein Theaterpublikum vertragen kann. Hier wie dort mußte der Regieſtift ſchalten. Wehmütig lächelnd und ein wenig nervös geworden, erteilte der junge Dichter ſeine Zuſtimmung, ohne die kein Wort aus dem Urtext geſtrichen worden iſt. Er gab dieſe Zuſtimmung nicht aus nachgiebiger Schwäche, ſondern weil er überzeugt worden war. Wie ein Vater ſeinen mißratnen und doch noch geliebten Sohn zu Schiffe bringt und über's Meer ſchickt, ſo gab unſer blonder, bleicher Poet all die Saft- und Kraftworte auf,

die jenſeits der Grenze deſſen lagen, was auf der Bühne verträglich ſchien.

Hätte das Triumvirat von Dichter, litterariſchem Leiter und Regiſſeur, ungeſtört durch die öffentliche Meinung, an der Bühnenfähigkeit des ſonderbaren Werkes arbeiten können, ſo wäre Alles gut geworden. Wir hatten gehofft, dem unbefangnen Urteil unſres Vereinspublicums etwas Unbekanntes und Ungeahntes vorführen zu können; allein es kam anders. Mit Windeseile verbreitete ſich der Ruf des Stückes, deſſen Buchausgabe vorlag. Zuerſt hörte man, was Autoritäten geſagt haben ſollten: Theodor Fontane, der Dichter der Irrungen und Wirrungen, ſei entzückt, Paul Heyſe ſei entſetzt! Nicht der dichteriſche Wert des Buches reizte zur Lektüre, ſondern ſein naturaliſtiſcher Inhalt. Einzelne grobe Worte, die den Sprecher kennzeichnen ſollten, und von denen ſchließlich auf der Bühne kaum ein einziges ausgeſprochen ward, waren plötzlich geflügelt geworden. Binnen vierzehn Tagen hatte halb Berlin das Stück geleſen. Ich glaube, Mancher las ſeit vielen Jahren zum erſten Male wieder ein Drama. Während alſo auf der „Freien Bühne“ ſtill gearbeitet wurde, war Gerhart Hauptmann in allen Kaffeehäuſern und Bierſtuben Gegenſtand erbitterter Kämpfe. „Das mußt Du leſen“, ſagte Einer zum Andern; „Goethe und Schiller werden da Sch—kerls genannt. Ein Bauernlümmel ſchleicht ſich in der Morgendämmerung halb entkleidet aus dem Zimmer ſeiner Frau Nachbarin. Mehrmals kommt das Wort Dreck vor. Es iſt unglaublich, lies es gleich morgen“! Und der Andre freute ſich diebiſch auf

den schrecklichen Genuß. „Ja aber!“ warf ein Sanfter ein, „wie ist denn so was möglich?“ „Sehr einfach“, entgegnete ein Kunstfreund, „das Stück spielt nicht am Hofe eines sittenstrengen Königs, auch nicht im Salon einer feinen Dame, sondern auf einem schlesischen Dorfe unter verlotterter Landbevölkerung.“ „Warum muß aber auch ein Dramatiker auf die Dörfer gehn“, meinte ein allzeit scherzhaft Aufgelegter und lachte laut über diesen seinen Witz.

Als Sonntag den 20. October (die Herbstsonne leuchtete hell und warm) der Morgen der Aufführung kam, drängte sich ein fieberhaft gespanntes Publikum in's Haus. Jeder brachte eine Meinung mit, jeder erwartete sich etwas Ungewöhnliches. Der Vereinsvorstand, der Regisseur, die mutigen ausgezeichneten Schauspieler, die sich hier aus sieben Theatern Berlins zusammengefunden hatten, — der Dichter selbst — alle bangten. Schon bei den Garderoben wurden die Eventualitäten eines lauten Mißerfolges erörtert.

Wenige Reihen hinter mir saß ein überwiegend journalistisch beschäftigter praktischer Arzt, Wundarzt und Geburtshelfer, dessen rasch erregtes Blut schon seit Jahren in Theaterfoyers und Vereinsversammlungen oft in Wallung geriet. Auf seine Lebhaftigkeit richteten sich Vieler Blicke. Man hatte schon allerlei munkeln gehört, denn dunkle Taten, birgt sie die Erd' auch, müssen sich verraten

Der erste Akt mit seiner flott bewegten, lebensvollen und leicht humoristischen Tischscene ging glimpflich vorüber. Wäre nicht vom obersten Rang her ein unschicklicher Beifallsulk losgebrochen, der den Dichter vorzeitig

auf die Bühne lockte, ſo hätte ſich eine behagliche Stimmung im Publikum verbreitet, deren Spuren bereits allerwärts ſichtbar und fühlbar wurden. Der Tiger lag noch auf der Lauer.

Als der zweite Act, worin manche ungewohnte Zumutung abgelehnt wurde, mit einem furchtbaren Auftritt zwiſchen Stiefmutter und Stieftochter ſchloß, brach der Tiger los.

Mein mediciniſcher Hintermann rief in heller Wut ein Wort, das man in anſtändiger Geſellſchaft vor Frauenohren nie ausſpricht. Die heiße Entrüſtung dieſes Zuſchauers gelangte hier zu dem nämlichen Ausdruck, den der kalte Geſchäftstrieb des Theaterdirectors in Zola's „Nana" braucht. (S. 4: Bordenave l'interrompit tranquillement, d'un mot cru, en homme qui aime les situations franches.) Blitzartig wendete ſich der Widerſpruch der Menge von den Bühnenvorgängen ab und dieſem Rufer im Streite zu; man ziſchte jetzt nicht Mutter Krauſe und Helene nieder, ſondern den ergrimmten Parteigänger. Und im Publikum tauchte der Gedanke an ſeine ſofortige Entfernung auf. Dem Vorſtande jedoch genügte dieſer Zwiſchenſchrei noch nicht. Ein ehrlich derber Zorn iſt des Deutſchen Zier, ein leidenſchaftlich erhitztes Gemüth hat für ſeine ſpontanen Aeußerungen keine Goldwage, und am wenigſten erachtet es die „Freie Bühne" als ihr Geſchäft, der freien Meinungsäußerung und Mißfallsbezeugung Zwang aufzulegen. Was jener gerufen hatte, war nicht fein, nicht artig, aber es konnte unüberlegt ſein und war, wenn auch nicht zu entſchuldigen, allenfalls zu erklären. Und ge-

rade von diesem Herrn pflegt unser Premierenpublikum Ausbrüche wilder Leidenschaft als sein Eigentumsrecht hinzunehmen.

Als der dritte Act begann, wendete sich die Aufmerksamkeit des Publikums sofort dem Stücke wieder zu, und es trat Etwas ein, was mehr als alles andre für die innre Kraft der vielumstrittnen Dichtung zeugte. Es kommt zwischen den beiden Jugendfreunden, dem pedantisch-schwärmerischen, weltfremden Volksbeglücker Loth und dem gewissenlos-schlauen, parasitisch-streberhaften Hoffmann, zwischen dem bettelarmen Wanderapostel und dem fest eingenisteten Land- und Leute-Ausbeuter zu einer prinzipiellen Auseinandersetzung. Jeder spricht seine Lebensanschauung unverhohlen aus. Schon vorher hatte Hoffmann von dem Agitator gesagt, mit Ansichten, wie er sie habe, in der Welt umherzulaufen, sei heutzutage weit schlimmer und vor Allem weit gefährlicher als Stehlen. Dann folgt das schroffe Zwiegespräch selbst. (Buchausgabe S. 70. 71.)

Während dieser ganzen Auseinandersetzung stellte sich der weitaus größte Theil des Publikums mit wahrer Parteileidenschaft auf den Standpunkt Hoffmann's; nachdem der vorzügliche Darsteller Herr Gustav Kadelburg abgetreten war, folgte ihm bei offner Scene ein so stürmischer und dauerhafter Beifall, als ob er ein Parteiführer im Parlament wäre. Der arme Loth hingegen ward ausgelacht und, seltsam genug, mit ihm zugleich der Dichter. Während man Herrn Gerhart Hauptmann im Eifer des Kampfes ohne Weiteres mit seinem Loth identificirte, schien man ganz vergessen zu haben, daß aus demselben

Dichtergeiſte auch der gefeierte Hoffmann geboren war. Nun erſt begriff ich, welche wahre Geſtalt der Dichter geſchaffen hatte; nun erſt begriff ich, daß dieſer Hoffmann ſich Geltung zu verſchaffen weiß. Denn was ihm beim Berliner Premierenpublikum gelingt — warum ſollte ihm nicht noch viel mehr beim ſchleſiſchen Bauernvolk glücken?

Gerhart Hauptmann teilt das gleiche Schickſal mit Henrik Ibſen. Wie man Ibſen mit ſeinem Gregers Werle in der „Wildente“ zuſammenwarf, ſo warf man Hauptmann mit ſeinem Loth zuſammen. Hier wie dort aber ſteht der Dichter auch über dieſen Figuren, denn auch ſie ſind charakteriſirt. Auch ſie äußern Anſichten und zeigen ein Benehmen, das ihren Dichtern fremd wäre. Wenn beiſpielsweiſe Alfred Loth vor Zola und Ibſen warnt, dagegen Dahn's Kampf um Rom zur Lectüre empfiehlt, ſo entſpricht das ſchwerlich dem litterariſchen Geſchmack des verrufenen Naturaliſten Gerhart Hauptmann. Bei Ibſen freilich zeigt ſich gerade in der Behandlung des weltfremden Menſchenfreundes die unvergleichlich reifere Kunſt eines Meiſters, während bei Hauptmann die entſprechende Geſtalt mehr denn jede andre im Entwurfe ſtecken blieb Daß alle dieſe Figuren nebenbei auch ſelbſterkannte Züge des Dichters an ſich tragen, ſei gern zugegeben. Auch an Werther und Wilhelm Meiſter, an Taſſo und Fauſt gewahrt man ein Stück Goethe. Hinter dem Moliere'ſchen Menſchenfeinde ſteht ebenſo wie hinter dem Ibſen'ſchen Volksfeinde die eigne Geſtalt des Dichters. Der Volks-

feind wie der Menschenfeind sind in einer selbstironischen Stimmung geschaffen und das große Können ihrer Dichter drückt sich grade durch die harmonische Verbindung des Subjectiven mit dem Objektiven aus. Hier liegt eines der künstlerischen Ziele, nach denen die Jugendkraft Gerhart Hauptmann's noch zu streben hat. Der glänzende Erfolg, den sein Hoffmann fand, wird ihn ermutigen, fortan auch seine Loths lebendiger, ganzer zu gestalten.

Ueber Hoffmann und Loth hatte man unser medicinisches Berserkerlein so ziemlich vergessen. Das gefiel ihm nicht. Der vierte Akt bringt eine berühmt gewordene Liebesscene. Sie ist so einzig schön, daß Gegner erklärten, hier sei der Dichter aus seiner naturalistischen Art geschlagen, um sich der Convention zuzuwenden. Sie sei so hübsch, daß man dazu kein Naturalist zu sein brauche. Sobald die Convention diese schlichte und reine Herzenssprache zu führen gelernt hat, will ich's glauben. Bis dahin halte ich die Scene für so naturalistisch, wie irgend eine andre im Drama, denn auch sie stimmt nur Laute der Natur an. Als man den Dichter über die Schönheit dieser Scene interpellirte, hat er mit stolz-bescheidener Ruhe lächelnd erwidert: kann ich dafür, wenn die Natur schön ist?

Mit einer einzigen rauh erkälteten Ausnahme haben sämtliche öffentlichen Preßstimmen sich dem Reize dieser Scene wohl oder übel geneigt. Während sie aber zum Entzücken der Zuschauer spielte, fiel mein Mediciner hinter mir seiner Umgebung lästiger denn je. Nun ergab sich, daß er nicht blos aus momentaner sitt-

licher Entrüſtung wütete, ſondern mit der feſten Abſicht, die Vorſtellung zu ſtören oder gar zu hindern, ins Theater gekommen war. Auch er hatte, wie die meiſten Leſer des Buchs, den Eindruck gewonnen, als würden in jener Liebeslaube zu oft und zu andauernd Küſſe getauſcht. Die Regie hatte das vorgeſehn und das ſtumme Küſſen weſentlich eingeſchränkt. Dies wußte unſer Medicus nicht Bei der erſten Umarmung, die ſo unſchuldig und ſelbſtverſtändlich iſt wie die erſte Umarmung Fauſts und Gretchens, gab er ſeinen Hohngenoſſen ein Radauzeichen, das wie verabredet klang. Dieſes herzloſe Auflachen aber fand unter dem Bann der Dichtung nirgends einen Widerhall; im Nu wurde der Lacher kleinlaut gemacht; denn ſeine Umgebung fühlte ganz richtig, daß kalter Hohn über das Zarte brutaler iſt, als heiße Wut gegen das Derbe.

Hätte der vierte Akt mit der Liebesſcene geſchloſſen, ſo wäre bei dem fortwährenden Stimmungswechſel des Publikums trotz allen voraufgegangnen Lärmproteſten, trotz aller eiſigen Ablehnung kraſſer Vorgänge der Erfolg des Akts entſchieden geweſen. Aber der Dichter führt auch hier ſein Thema bis zur äußerſten Conſequenz und bringt einen Schlußeffekt, der die meiſten Zuſchauer wieder abſtieß. Es iſt die Vorbereitung zum letzten Akt: bei Frau Hoffmann naht die ſchwere Stunde.

Der letzte Akt ſpielt im Zimmer unweit der übrigens ſchon von Holberg bühnenfähig gemachten Wochenſtube. Im Buch hört man das Wimmern der Wöchnerin; auf der Bühne ließ der Verfaſſer von dieſer Vorſchrift, wie von vielen andren, abſehn. Der Arzt geht im

Zimmer auf und nieder. Das eine Ohr gehört dem unversehns wiedergefundnen Universitätsfreunde, das andre lauscht sorgsam zur Thüre hin: Herr Franz Guthery brachte dieses auch scenisch vortreffliche Hin und Her zu ausgezeichneter Wirkung. Der stimmungsvolle Ernst der Situation ist wol von den meisten, auch widerwilligen Zuschauern gerade hier tiefer und reiner empfunden worden, als die Waghalsigkeit des Motivs. Blos für unsern Mediciner wurde es jetzt Zeit, den höchsten mitgebrachten Trumpf zu zeigen. Er holte aus seinem Gewande Etwas vor, womit man sonst nicht die Theater zu besuchen pflegt, enthüllte es aus dem Zeitungsbogen, hob es hoch und deutete mit einem sonst nur in sehr ernsten Entbindungsfällen benutzten, großen Zangenwerkzeuge nach der Bühne. Der Vorgang wurde von Vielen, auch Weitabsitzenden bemerkt, aber um die der tragischen Katastrophe zueilende Vorstellung nicht zu stören, schritt Niemand sofort ein. Erst später beriet man den Fall. Es kamen energische Beschwerden an den Vorstand. Da der Vereinsvorsitzende nach der Vorstellung eine mehrwöchentliche Erholungsreise gen Süden angetreten hatte, berief sein Stellvertreter, Herr Jonas, eine Versammlung, an welcher statutengemäß nur ordentliche Mitglieder theilnahmen. Sämtliche acht Anwesende (Brahm und Hauptmann waren nicht zugegen) stimmten für Ausschließung jenes Geburtshelfers aus dem Verein, da man die übrigen Mitglieder nicht ähnlichen Vorkommnissen glaubte aussetzen zu dürfen. Eine Zuschrift an den Auszuschließenden, von acht ordentlichen Mitgliedern unterzeichnet, gab ihm seinen Jahresbeitrag

zurück und forderte dafür die Mitgliedskarte ab. Als dieſe Zuſchrift ungeöffnet wiederkehrte, trat der Gerichtsvollzieher in Kraft. Aber ſtatt der Mitgliedskarte kam das Geld zurück. Alsbald wurde eine Klage wegen Auslieferung der Karte erhoben, und die richterliche Entſcheidung darüber ſteht noch aus.

Ein bald darauf erlaſſenes Rundſchreiben an die außerordentlichen Mitglieder ſetzte dieſe von dem Beſchluſſe in Kenntniß, und begründete ihn durch die Anſtandspflicht des Vorſtandes gegenüber den andern Mitgliedern, welche die Beobachtung der üblichen und ſchicklichen Geſellſchaftsformen von ihren Nachbarn erwarten und fordern dürfen; da auch im zweiten Rang unter einer vermeintlichen Claque Ungebührlichkeiten vorgekommen waren (junge Herren ſollen dort oben ſich den Spaß gemacht haben, a tempo zu ziſchen und zu klatſchen), ſo wurde, ebenfalls im Intereſſe der Vereinsmitglieder, eine ſtrengre Kontrolle der Mitgliedskarten zugeſichert.

Auf dieſes Rundſchreiben hin erhob ſich in hieſigen Blättern ein teilweiſe unlautrer Entrüſtungsſturm gegen die ordentlichen Mitglieder. Man ſtellte Vergleiche an, indem man erklärte: Ausſchließung ſei Ausſchließung! Unſer Geburtshelfer ſollte angeblich nicht ſtärkern Anlaß zur Entfernung gegeben haben, als ein Kritiker, dem vor Jahren der Eintritt in das Wallnertheater verweigert wurde, weil er in der Zeitung behauptet hatte, bei Adolf Ernſt ſei ein flotterer und einheitlicherer Zug in den Vorſtellungen, als unter der damaligen, nun längſt entſchwundnen Leitung des Wallnertheaters, welche ihr

Personal auf Filialbühnen verteilte und nirgends was Rechtes leistete.

Hier also ein ruhiges wohlbegründetes Tadelwort in der Presse, dort mitten im Publicum ein unanständiger Ausruf und eine vorgeplante Handlung von solcher Gefühlsroheit, daß sie den Urheber nicht nur in jedem Theater, sondern auch in jedem Verein gebildeter Männer und Frauen für immer unmöglich machen würde. Ist das Einerlei?

Seitdem unsre Gegner die Tatsachen nicht mehr verschweigen können, bestreiten sie uns die rechtmäßige Befugnis zu unsrem Vorgehn. Hierauf antworten klipp und klar die leider in weitesten Kreisen unbekannt gebliebnen, obwohl einst in ihren wesentlichsten Punkten in alle Welt entsandten Satzungen, wonach allein die ordentlichen Mitglieder ein Recht haben, Beschlüsse zu fassen. Sie allein wählen und controlliren den Vorstand, sie allein haben das Statut unterzeichnet, sie allein dürfen Vereinsversammlungen berufen und besuchen, sie allein dürfen sich cooptiren, sie allein ernennen Ehrenmitglieder, sie allein haben Anteil am Vereinsvermögen, sie allein haften für etwaige Schulden des Vereins mit ihrem Privatvermögen.

So lautet unser am 5. April von den zehn ursprünglichen Begründern unterzeichnetes Statut; und ich glaube, daß die überwältigende Mehrheit unsrer außerordentlichen Mitglieder die Zweckdienlichkeit, ja Unumgänglichkeit ge-

rade dieſer Beſtimmungen anerkennt, denn Jedermann weiß, daß in Theaterangelegenheiten immer nur Wenige etwas ausrichten und erzielen. Nirgends anders darf die vox populi weniger vox dei ſein, als beim Theater. Daher haben in künſtleriſchen Dingen auch die ordentlichen Mitglieder ſich zu Gunſten des nur dreiköpfigen Vorſtands eingeſchränkt, der zuſammen mit dem von ihnen beſtellten Regiſſeur über die Aufführungen verfügt. Nur Vorſtand und Regiſſeur beſetzen die Rollen und treten mit den Theaterdirektoren und Schauſpielern in Unterhandlung. Wir andern haben hierbei weder einen Befehl noch ein Verbot zu erteilen.

Daß dieſe ganze etwas complicirte Verfaſſung der „Freien Bühne“ noch einen andern triftigen Grund hatte, daß wir durch Umſtände genötigt waren, ſtatt der Ausſchreibung eines öffentlichen Abonnements die Vereinsform zu wählen und auf unſer Unternehmen das Vereinsrecht anzuwenden, daß juſt von dieſer Verfaſſung die Exiſtenz der „Freien Bühne“ abhing, das weiß außer uns Niemand ſo genau, wie einige unſrer wütendſten Gegner, die, nach ihrer Kampfesart zu urteilen, freilich mehr aus perſönlichen als aus ſachlichen Beweggründen gegen uns eifern.

Woher nun plötzlich dieſes laute Feldgeſchrei? Wozu der Lärm?

Der Vorſtand hat die Aufführung eines Dramas gewagt, das Vielen mißfiel, und er will ein Mitglied, daß ſeinem Mißfallen unanſtändige Ausdrücke gab, von den ſpäteren Vereinsvorſtellungen fern halten.

Beide Tatsachen hat man in einen psychologischen Zusammenhang zu rücken versucht, indem man meinte: wie es von der Bühne schallt, so darf es widerhallen. Wartet man oben auf die Ankunft eines neuen Weltbürgers, warum sollte nicht unten ein Geburtshelfer seine Dienste offeriren? Vor zwei Jahrhunderten spielte der große Moliere seinen eingebildeten Kranken und Herr Purgon nahte sich ihm mit der gedeihlichen Spritze. Wenn damals im Parterre ein zweiter Herr Purgon sich erhoben und mit collegialischer Dienstwilligkeit eine zweite Spritze dargeboten hätte — wie würde sich das Publicum des Théâtre français dazu verhalten haben? Während man Purgon dem Ersten zujubelte, hätte man Purgon den Zweiten schlecht und recht an die Luft gesetzt. Und wenn ein Moliere unsrer Tage (o wär' er da mit seinem kühnen Mut!) die hochdramatischen Vorgänge im Publikum der zweiten Vereinsvorstellung zum Gegenstand eines satirischen Possenspiels machen wollte, wie würd' er mit Herrn Purgon's modernem Collegen verfahren? Er würde zunächst die historische Zange mit dichterischer Freiheit in einen Zahnbrecher oder dergleichen verwandeln, denn jene Zange ist kein Instrument, das mit sich spaßen läßt. Dann aber würde er zur Erhöhung des dramatischen Effects, und zugleich um eine Art Katharsis herbeizuführen, die sofortige Exmission des schuldbeladnen Helden herbeiführen. Er würde nicht erst mit Einschreibebrief und Gerichtsvollzieher operiren. Er käme so der psychologischen Wahrheit am nächsten, denn Viele, die uns jetzt wegen der nachträglichen Ausschließung Vorwürfe machen,

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03012 6026